

B/3

878'

10

Theoretisch practische
Anweisung
LANDSCHAFTEN,

nach

Kupferstichen, Gemälden, und nach der Natur,
zu zeichnen und zu coloriren

mit 19 Kupfertafeln

von

C. EBERLEIN.



Göttingen

1804.



D e m

durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

H e r r n

Carl Ludwig August,

Churprinzen und Herzoge

in Ober- und Niederbayern, der obern Pfalz, in Franken, zu Cleve und
Bergen; Fürsten zu Bamberg, Würzburg, Augsburg, Freising und Passau;
Fürsten und Herrn zu Kempten; Landgraven zu Leuchtenberg; gefürsteten
Grafen zu Mindelheim; Grafen in der Mark, zu Ravensberg, Ottobeuren
und Helfenstein; Herrn zu Ulm, Rothenburg, Nördlingen, Schweinfurth,
Wettenhausen, Roggenburg, Ursberg, Elchingen, Söflingen, Irsee,
Memmingen, Ravensburg, Wangen, Kaufbeuren, Buchhorn,
Leutkirch und Bopfingen
etc. etc.

Meinem gnädigsten

Churprinzen und Herrn.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILL.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILL.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILL.

CHICAGO, ILL.

Durchlauchtigster Churprinz,

Gnädigster Herr!

Da ich die Gnade gehabt habe, Ew. Churprinzliche Durchlaucht als einen Kenner und Gönner der schönen Künste und Wissenschaften kennen zu lernen, so wage ich es, diesen Versuch einer Anleitung zur Landschaftsmalerei in tiefster Ehrfurcht Höchst Denenfelben zu überreichen. Gleichwohl würde ich es nicht wagen, wenn nicht die Erinnerung an die gnädigste Herablassung, womit Eure Churprinzliche Durchlaucht mich zu behandeln geruhten, mich hoffen ließe, Höchstdieselben würden auf meine unterthänige Bitte

diese wenigen Blätter nur als einen geringen Beweis meiner
Dankbarkeit und Ehrfurcht ansehen, welche durch voll-
kommnere Werke an den Tag zu legen sich bestreben wird,

Durchlachtigster Churprinz!

Gnädigster Herr!

Ew. Churprinzlichen Durchlaucht

unterthänigster

C. Eberlein.

V o r r e d e.

Der Zweck gegenwärtiger Blätter ist, Anfängern eine Anweisung zu geben, die Landschaftsmalerei leichter und gründlicher zu erlernen, als dies meiner eigenen Erfahrung zufolge gewöhnlich zu geschehen pflegt. Es schien mir hier vor allen Dingen nöthig, eine allgemeine *ästhetische* Uebersicht der Landschaftsmalerei voranzuschicken, worin Untersuchungen über das Interesse und den Eindruck, den Landschafts-Gemälde auf uns machen, angestellt würden, und woraus man für die Beurtheilung und eigene Ausführung derselben brauchbare Regeln abnehmen könnte. Da aber die Anwendung dieser Regeln immer schon die Kenntniss der Perspektive voraussetzt, und in keinem der unten anzuführenden Werke über diesen Theil der Mathematik die ersten Anfangsgründe deutlich genug vorgetra-

gen sind, so habe ich mich genöthigt gesehen, auch dazu hier eine kurze Anleitung zu geben. Ich habe mich daher einige der brauchbarsten Beyspiele aufzustellen bemüht, und zugleich deren Anwendung und Nothwendigkeit bey den folgenden Landschaften gezeigt. — Die Lehren von Licht und Schatten, Widerschein und Colorit sind zwar schon von mehreren bearbeitet, aber die Bemerkungen darüber sind in vielen Büchern enthalten, die nicht jeder zu benutzen Gelegenheit hat, und liegen darin so zerstreut, daß es nicht die Sache eines Anfängers ist, ein Ganzes daraus zusammen zu tragen. Ich habe es daher für keine unnütze Beschäftigung gehalten, das Brauchbarste und Nothwendigste davon hier auf wenigen Blättern zusammenzustellen. Die Schriften, auf welche ich dabey Rücksicht genommen habe, sind vorzüglich folgende: die Werke des *Leonardo Davinci*. — *Gerhard Laireffe's großes Malerbuch*. Der Verfasser hat aus dem vorigen Werke geschöpft, die Sache aber durch einen unangenehmen weitläufigen Vortrag entstellt. — *Sulzers Theorie der schönen Künste und Wiss.* — *Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei*, ein Werk voll trefflicher ästhetischer Bemerkungen. — *De Piles* in seinem Werke *über die Malerei* berührt auch die Landschaftsmalerei, aber meiner Meinung nach nicht immer, wie es hätte geschehen sollen. — Auch gehört hieher noch ein *Brief von Gesner an Fueslin über die Landschaften*. — Die beygegebenen Kupfer dienen sowohl zur Uebung für Anfänger, als zur Erklärung der aufgestellten Grundsätze.

Was

Was den Gebrauch dieses Werks anbetrifft, so ist mein Wunsch, daß Liebhaber der Kunst und junge Künstler sich denselben als eines Führers bedienen, und dadurch zum eigenen Nachdenken geleitet, zum Studium der Natur aufgemuntert und zum Verständniß ausführlicher Werke vorbereitet werden mögen.

N a c h s c h r i f t

vom Herrn Professor *Bouterwek*.

Der talentvolle junge Künstler, der sich durch diese kleine Schrift und die dazu gehörigen, von ihm radirten Landschaftszeichnungen, selbst empfiehlt, wünscht ein Wort von mir an das Publicum als Zugabe in der Form einer Vorrede zu erhalten. Aber schon eine bloße Nachricht zu der Vorrede, in der er sich selbst hinlänglich über den Zweck seiner Arbeit erklärt, scheint hier fast überflüssig zu seyn. Indessen glaube ich dem Künstler die unschuldige Erfüllung seines Wunsches nicht verweigern zu dürfen, so weit kein artistisches Gutachten damit gemeint seyn soll. Die artistische Beurtheilung der Art, wie

Hr. Eberlein seine nützliche Unternehmung ausgeführt hat, gehört für ein anderes Forum. Aber über die ästhetische Ansicht der Natur, von welcher die Schrift und die beygefügten radirten Blätter zeugen, sage ich gern, weil der Künstler es wünscht, öffentlich, daß mir der *Geist der wahren Landschaftsmalerei*, der den Teutschen gewöhnlich so unbekannt, wie der Geist der wahren Portraitmalerei ist, in Anfängern und Dilettanten durch die Bemühungen des Herrn Eberlein vortrefflich werden zu können scheint. Die Vereinigung einer wirklich ästhetischen das Triviale und Bedeutungslose ausschließenden Naturansicht, mit mathematischer Genauigkeit in der Beobachtung der Perspective, ist doch wohl hier, nächst der getreuen Nachahmung der Natur, die Hauptsache.

Göttingen, im September 1804.

ALLGEMEINE IDEEN UEBER LANDSCHAFTSMALEREI.

U nter den Gegenständen, die Quellen des Vergnügens für den Menschen sind, gewährt wohl keiner einen mannichfaltigern, unschuldigern, frohern, und selbst in mancher Hinsicht wohlthätigern Genuß, als der Reichthum an *Landschaftsgemälden*, welche die unermessliche Gallerie der Natur uns darbietet. Überall, wo wir nicht in öden Steppen und Wüsten wandeln, sondern in Gegenden, denen das Füllhorn der Natur sich nicht verlagte, spricht uns der lieblichste Wechsel von Formen und Gruppen an, die oft bey jedem Schritte, den wir thun, sich erneuen, und gleichsam durch einen stillen Zauberkuß Gefühle in uns wecken, Einklänge unsers Lebens und Daseyns, dessen höchstes Gesetz Harmonie ist, mit dem Leben und Daseyn der uns umgebenden Schöpfung.

Die Natur erscheint hier als die Kunstsinzigste Malerin und doch anspruchlos, ohne Kunst, als Natur. Wir sehen ein Ganzes, über

welches tausend Reize der verschiedensten Art zerstreut sind, wunderbar getheilt, und eben so wunderbar zur Einheit verbunden. Wie die kleinste Landschaft eine solche reizende Theilung und Einheit ausdrückt, so die größte. Unser Verstand wird angezogen und leicht beschäftigt, während er die Partien unterscheidet, und das Ganze aufzufassen strebt, was Auge und Phantasie ihm vorbilden. Er ahndet den großen Künstler, ohne ihn zu erkennen. Aber diese Täuschung nimmt auch seiner Betrachtung den logischen Ernst, und verwandelt sie in ein anmuthiges Spiel, das Sinn und Phantasie mit ihm treiben, wie er mit Sinn und Phantasie.

In dieser Einhelligkeit des Spiels unserer Seelen-Kräfte, der die Einhelligkeit des Wechsels der Formen, Farben, und Gruppen entspricht, liegen die Gründe des Vergnügens, das der Anblick von Naturscenen, die ein ästhetisches Interesse haben, in uns erregt. Dieses Vergnügen ist so unschuldig, wie alle Freuden des Geistes sind. Es ist nur die edlere Empfänglichkeit der Sinne, die hier gereizt wird. Die Befriedigung gröberer Triebe und Neigungen kann ein stärkeres Lustgefühl hervorbringen, das sich aber zu jenem Vergnügen verhält, wie überhaupt das Thierische zum Edlern Menschlichen. Wenn der Sinn für gröbere Lust sich abstumpft, wenn Schmerz und Reue hier oft der Lust folgen; so versiegt der Quell jenes Vergnügens nie, weder in uns, noch außer uns, und wird immer reicher und lauterer, je besser wir uns darauf verstehen lernen, aus ihm zu schöpfen.

Nicht bloß die Unschuld ist es, die jenes Vergnügen auszeichnet; es hat auch wohlthätige Wirkungen in seinem Gefolge, wie sie andere Freu-

den des Geistes nicht begleiten. Diese kosten nicht selten Anstrengung, um genossen werden zu können, und sogar indem wir sie genießen. Die schöne Natur hingegen gleicht einer liebenswürdigen Wirthin, die fern vom Zwange, bloß zum Genuß einladet, und nichts verlangt, als daß man von so gutem Tone sey, um in ihrer Gesellschaft genießen zu können. Daher ist sie es auch, die nach Arbeit und Mühe mit zerstreuer Erholung, mit stärkender Erquickung labt. Sie führt eine Reihe gefälliger Bilder vor die Seele, und stellt ihre Landschaftsgemälde, wie Vorhänge eines künftigen Elysiums auf.

Wenn der Landmann die Last und Schwüle des Tages ertragen hat, und der Ruhesitz vor seiner Hütte ihn aufnimmt, so erfreuet und stärkt ihn die untergehende Sonne, die das Azur des Himmels in tausend Farben des Lichts taucht, und eine magische Beleuchtung über sein romantisches Dörfchen ausbreitet. Der Genuß der Ruhe verschmilzt sich mit einem Luftgeföhle besserer Art, das auch dem ungebildeten Landmann die Arbeit lohnt, wenn er es gleich nicht zu begreifen und zu erklären weiß, und in seinem Verhältniß weder des Begriffs, noch der Erklärung bedarf. Der Städter, durch seine Industrie innerhalb der Mauern seiner Wohnung beschränkt, begrüßt die Natur im Freyen, wenn er sich von seiner Thätigkeit erschöpft, vielleicht von Sorgen niedergedrückt fühlt, und ruhig, erheitert, neu belebt kehrt er in seine Wohnung zurück. Während sein Körper reinere Luft athmet, vielleicht von den balsamischen Düften blühender Kräuter, Stauden und Bäume durchwürzt, umschwebte seinen Geist das Bild einer schönen Landschaft, gab seinem Verstande, seiner Phantasie und Empfindung eine andre wohlthätigere Richtung, weckte sie

zu einer harmonischen Thätigkeit verdrängte die Erinnerung an Beschwerden und Sorgen. So wurden Körper und Seele zu neuer Thätigkeit für den kommenden Tag wieder verjüngt und gestärkt. Wem wirft sich vollends der Geschäftsmann im Dienste des Staats, der wissenschaftliche Forscher, der philosophische Denker, lieber in die Arme, als der schönen Natur, wenn er Zerstreuung, Erholung von Anstrengungen des Geistes sucht? Bey diesen ist das Gefühl der Annehmlichkeit für die Reize derselben noch inniger und lebendiger, weil die Seelenkräfte entwickelter, verfeinerter, und mehr zur Empfänglichkeit dafür gestimmt sind. Daher ist ihnen auch mehr als allen übrigen Ständen dieser Genuß zum Bedürfnis geworden, so wie er durch die Erleichterung der geistigen Kräfte, die eine Folge der gefälligen Unterhaltung derselben ist, ihnen am meisten wohl thut.

Der Satz der neueren Philosophie klingt vielleicht in dem Aufsatze eines Künstlers, dessen Sache die philosophische Speculation nicht ist, seltsam: *Wir finden uns in der Natur, und die Natur in uns*, aber gerade in Beziehung auf die Ästhetik der Landschaften enthält er unverkennbare und leicht verständliche Wahrheit.

Die Natur correspondirt in ihren Landschaftsgemälden nicht bloß mit unserm Verstande und unserer Phantasie; auch mit unserm moralischen Charakter, unseren Neigungen, Leidenschaften, Launen, und Gemüthsstimmungen jeder Art. Es offenbart sich in jenen eine gleich bewundernswürdige Verschiedenheit moralischer und praktischer Situationen, wie bey den Menschen; nicht als ob diese Situationen an sich in der Natur statt fänden; aber sie giebt Veranlassung, dieselben in ihr

zu finden, oder in sie hineinzutragen, für Menschen, die in dieser Sprache der Natur nicht Fremdlinge sind. Die Natur lächelt dem Frohen, trauert mit dem Bekümmerten, feyert eine einsame Stille mit dem Weisen, fordert kühn und erhaben den Mann auf, dessen Muth zu großen Ideen und Thaten reift, stürmt mit dem Unglücklichen, dessen Seele eine heftige Leidenschaft bewegt. Dieses ist es, was oft eine bestimmte Gegend, eine gewisse Landschaft, zur vertraulichen Freundin von Menschen macht, die keinem Freunde vertrauen, die aber mit jener die geheimsten Empfindungen theilen, weil sie selbst ihnen ähnliche zuzuwinken scheint.

Ist schon die Fülle des Schönen an sich in der Natur unerschöpflich; wie unermesslich größer wird ihr Reichthum, wenn wir sie von der Seite betrachten, wo sie mit der praktischen Gefinnung und Stimmung des Menschen zusammenhängt. In diesem Verhältniß zeigen sich die Formen der Landschaft nicht bloß als schön; sie drücken auch bald Heiterkeit, Munterkeit, lachende Freude, bald stille Ruhe, bald Schwärmerey und Melancholie, bald kühne Wildheit und heroischen riesenhaften Aufwand von Kraft aus. Wer kann die reizende Lage manches Dörfchens von lieblichen Büschen und Bäumen, Gruppen, Hügeln, und Häusern umkränzt; ein Fest jubelnder Tänzer, in deren Frohsinn die lachende Landschaft einstimmt; ein schweigendes Gefilde im Silberlicht des Mondes; einen einsamen düstern Hayn; ein Felsengebirge mit seinem schäumenden herabstürzenden Strome, wo die unbehauenen Blöcke in erhabener Unordnung auf einander gethürmt liegen; das Meer im Sturm; das sich wild brausend am Gestade bricht, indem ein Schiff mit den Wogen kämpft, und die Klippen seiner Zertrümmerung har-

ren; wer kann diese Bilder der Natur sehen, ohne daß nicht jene Empfindungen und Stimmungen in ihm erwachen, oder wenn er sie zu dem Anblicke mitbrachte, in ihm noch mehr genährt werden?

Bey diesen Reizen und Annehmlichkeiten, welche die Landschaften der Natur für uns haben, bedarf es keiner Erklärung, warum uns auch die *Kunst* in Ansehung derselben in so hohem Grade interessirt. Freylich bleibt die Kunst in der Wirklichkeit und Wahrheit, in der Kraft und Fülle, in der Lebendigkeit und Innigkeit, im Umfange und Reichthum ihrer Darstellungen überhaupt, unendlich hinter der Natur zurück. Sie ist nur eine schwache Nachahmerin derselben; und wenn es auf die Reinheit, Stärke, Dauer und Mannichfaltigkeit des Genusses ankommt, vermag die Kunst sich gar nicht mit der Natur zu messen. Aber die Kunst hat wiederum eigenthümliche Reize, wie überall, so auch in dem Fache der Landschaften, wodurch sie ihre Anmaassung rechtfertigt, die Gefellinn oder Gespielinn der Natur seyn zu wollen.

Schon dadurch, daß die Kunst *Nachahmerinn* der Natur ist, wird sie die Ursache und Quelle eines ästhetischen Vergnügens eigener Art. Sie zeigt sich dabey als Nebenbuhlerin der Natur, und das Bewußtseyn, daß sie sich so zu zeigen vermag, ist immer eine angenehme Empfindung. Der Mensch fühlt in dem Augenblicke, da er ein künstliches Landschaftsgemälde sieht, der Künstler, ein Wesen seines Gleichen, könne etwas Ähnliches hervorbringen, wie die Natur, und dies Gefühl ist nie ohne ein ästhetisches Interesse. Ja die Selbstliebe des Menschen kann ihm die Nachahmung als solche noch werther machen, als das Original, das diese etwa copirt; denn jene ist *sein* Werk. Das

Vergnügen an der Nachahmung der Natur steigt aber in eben dem Grade, in welchem jene treuer und vollkommener ist. Die Vergleichung der Ähnlichkeiten, die leicht und schnell statt findet, ist wiederum an sich selbst eine angenehme Unterhaltung, und ist es um so mehr, je günstiger das Resultat der Vergleichung für die Wahrheit der Nachahmung ausfällt. Ein schönes Porträt eines merkwürdigen oder für uns interessanten Mannes ist um so anziehender, je besser das Original getroffen ist. Wäre auch der Kopf an sich selbst nicht schön; die Wahrheit der Nachahmung erweckt darum nicht minder Vergnügen.

Aber die ästhetischen Reize, welche die Nachahmung der Natur und ihre Treue gewährt, sind bey der Landschaftsmalerei nicht die einzigen. Diese hat noch andere Eigenthümlichkeiten und mit diesen eben so viel Vorzüge vor der Natur.

Die Natur muß ihre Landschaften in dem räumlichen Umfange darstellen, welche die Physik der Körperwelt fordert. Sie muß also oft schöne Parteen in einem großen Raume vereinzeln; und es gehört erst eine gewisse Anstrengung der verständigen Wahrnehmung dazu, um das vereinzelte Schöne in ein Ganzes zu vereinigen. Der Eindruck dieses Ganzen wird gerade wegen jener Anstrengung minder lebhaft und angenehm, als wenn die schönen Parteen näher zusammengerückt gewesen wären. Hier kann nun die Landschaftsmalerey als Kunst der Natur zu Hülfe kommen. Sie ist nicht an die Gesetze der Physik der Körperwelt, was das mechanische Verhältniß der Berührung der Körper betrifft, sondern lediglich an die Gesetze der Optik, na-

mentlich der Perspektive, gebunden. Sie kann daher die Figuren und Gruppen im Raume verjüngen, näher zusammenrücken, so weit es die Gesetze der Perspektive erlauben, und eben dadurch einzeln in der Natur zerstreute Schönheiten so in ein Ganzes concentriren, daß die Auffassung dieses Ganzen keiner Anstrengung mehr bedarf, wodurch der gefällige Eindruck desselben gemindert wird. Auf diesem Wege kann die Kunst wesentlich zur Verschönerung einer natürlichen Landschaft beytragen. Die Landschaftsmalerei hat dieses Mittel noch ungleich mehr in der Gewalt, als die Porträtmalerei. Die letzte ist an einen bestimmten Gegenstand gebunden, und kann diesen zwar verjüngen, aber an der Vollkommenheit ihrer Darstellung gewinnt sie dadurch nichts; dagegen ein Vortheil der Landschaftsmalerei eben darin liegt, daß sie durch perspektivische Verjüngung und Zusammenrückung der Gegenstände den Totaleindruck derselben wirklich verschönert.

Dabey bleibt jedoch die Landschaftsmalerei noch keineswegen stehen. Sie kann die Natur, wie sie sich in der Wirklichkeit darbietet, nicht bloß durch perspektivische Verjüngung und Zusammenrückung der Gegenstände, sondern auch mit *idealischer Freyheit* behandeln, und hier ist sie als Kunst noch über die Natur erhaben. Die Phantasie des Künstlers muß zwar ihren ersten bildlichen Stoff aus der Natur entlehnen; aber die Combination desselben hängt von jener selbst ab; und diese Combination, da ihre Mannichfaltigkeit unerschöpflich ist, läßt auch einen unerschöpflichen Reichthum von Landschaftsideen zu, die als Ganze nur der Kunst angehören, wenn auch die Natur die Materialien dazu lieferte.

Ist irgend Etwas, wodurch die Landschaftsmalerei der Liebe des Publicum's empfohlen wird, so sind es diese beyden eben von mir erwähnten Eigenschaften derselben, die Verschönerung der natürlichen Landschaften durch Verjüngung und Zusammenrückung der Partien, und das Idealisiren der Natur nach freyer Phantasie. Hierdurch entsteht ein neues Gebiet des Schönen, worin die Landschaftsmalerei als Kunst einheimisch ist, in welchem sie nicht bloß als Nachahmerinn, sondern als Gesellschafterinn und Gespielinn der Natur erscheint.

Übrigens hat die Kunst auch den Vorzug vor der Natur, daß sie den Genuß ihrer schönen Erzeugnisse mehr der Willkühr des Menschen unterwirft. Ein Landschaftsgemälde von einer bestimmten Gegend, einer bestimmten Scene, aus einer bestimmten Jahrs- oder Tageszeit u. s. w. kann ich immer anschauen, wenn ich Besitzer desselben bin. Der Genuß einer natürlichen Landschaft erfordert unsere persönliche Gegenwart, die nicht immer, und wenn von mehreren zugleich die Rede ist, gar nicht von uns abhängt.

Nach diesen vorläufigen allgemeinen Erinnerungen über die Natur und das ästhetische Interesse der Landschaftsmalerei überhaupt, erlaube man mir einige Bemerkungen und Regeln, die dahin gehören, zu erörtern.

Eine schöne Landschaft muß Einfalt mit Mannichfaltigkeit verbinden, so wie diese Regel von allen Kunstwerken gilt, die uns durch ihre Schönheit gefallen sollen. Wir finden ein Gebäude schön, nicht

weil es stark und dauerhaft gebaut ist; sondern wenn es zu jeder Bequemlichkeit eingerichtet, und seine äußere Form uns ein Ebenmaafs der verschiedenen Verhältnisse ausdrückt, das dem Zwecke angemessen ist. Die korinthische Säule gefällt uns besser, als die toscanische; jene hat eine schlanke Form; diese läßt schon das Beladene des Gebäudes vermuthen, wodurch sie die kurz gedrängte Form erhalten mußte. Die einfachen Verzierungen eines Gebäudes gewähren nur Vergnügen; das Überladene macht uns hingegen ängstlich; wir ahnden daraus selbst Unbequemlichkeiten und nachtheilige Einrichtungen des Gebäudes. Die Mannichfaltigkeit, die Gröfse des Gegenstandes, wie sie die Natur desselben und die Kunst fordern, dürfen nichts verlieren; aber sie dürfen nie der Einheit und Einfalt entbehren, um schön zu seyn. Das Zerstreute müssen wir mit Einem Blicke übersehen und fassen können, sonst ist es kein Ganzes; aber das Ganze darf auch nicht in einer bloßen nackten Einheit und Einförmigkeit bestehen; sonst hat es nichts Unterhaltendes und Gefälliges.

So ist nun auch ein Gegenstand schön, wenn wir sofort den ganzen Eindruck fühlen, die Haupttheile sich als ein Ganzes darstellen, und große Massen durch die ungleiche Gruppierung entstehen.

Die Symmetrie überhaupt ist angenehm und nothwendig, aber es muß eine Mannigfaltigkeit des Inhalts bey ihr zum Grunde liegen. Wiederholungen von gleichen Gruppen, die gegen einander über in gleicher Höhe eine gerade Linie bilden, erblickt das Auge ungern. Jede Landschaft wird daher immer die reizendste seyn, *die aus drey Hauptgründen besteht, dem Vorder-, Mittel- und Hintergrunde.*

Es ist aber nöthig, zu wissen, welcher von diesen drey Haupttheilen der Landschaft der vorzüglichsten Bearbeitung bedarf, zur Bewirkung eines schönen Ganzen.

Die Ausführung einer Landschaft wird falscher werden, wenn man vermeidet, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptvorstellung abgelenkt werde, indem man sie auf kleine im Licht stehende Nebentheile zerstreut. Der Hauptgegenstand der Landschaft ist immer der Mittelgrund. Dieser muß also auch als Hauptsache behandelt, und der Blick und die Aufmerksamkeit des Beschauers darauf hingezogen werden. Hierhin gehört demnach die vorzüglichste Beleuchtung, weil das Licht, welches auf die Gegenstände fällt, das Auge gleichsam unwillkührlich auf sich heftet.

Von der Beleuchtung einer Landschaft hängt überhaupt ihre Vollkommenheit gar sehr ab. Man muß sich daher bemühen, Licht und Schatten, wenn es seyn kann, in *zwey Hauptmassen* zu halten, und nicht durch Beleuchtung einzelner Theile den Totaleindruck stören; so daß der Beschauer bey dem Anblicke einer solchen Gegend nicht weiß, wo er die Augen zuerst hinwenden soll, da alles zu gleicher Zeit will gesehen werden. Wer auf die letztere Art seine Gegenstände ordnet, und beleuchtet, kennt die Hülfsmittel nicht, welche ihm die Natur selbst an die Hand giebt. Es ist so wie in einer Gesellschaft, wo alles zu gleicher Zeit mit uns reden will, und man nicht weiß, wo man seine Ohren hinwenden soll. Ruhe in ein Gemälde zu bringen, ist und muß der erste Zweck eines Künstlers seyn; er muß alle Hülfsmittel aufbieten, um die Landschaft in einige große Partieen

von Licht und Schatten zu bringen; so daß, wenn sie in einiger Entfernung gesehen werden, die Haupttheile von Licht und Schatten hervortreten, ohne uns einzelne Theile sehen zu lassen, welche wie Flecken zerstreut gesehen werden. Man hüte sich daher, von Theilen, welche gleich weit entfernt sind, den einen dunkler, als den andern, zu machen, weil dieses die Harmonie des Ganzen stört. So dürfen ebenfalls die Haupttheile einer Landschaft im Schatten nicht gleiche Stärke erhalten; denn die weitere Entfernung der Gegenstände schwächt ihre Schatten und Farbe, durch die davor tretenden Lufttheilchen. Man muß also auch hier suchen, den Übergang aus dem Vordergrunde bis zum Hintergrunde allmählig immer schwächer werden zu lassen, ohne daß die Augen durch einen scharfen Abschnitt aufgehalten werden. Werden diese Regeln genau beobachtet; so wird man mit Voraussetzung eines guten Colorits nie das Schöne, welches jede Landschaft gewiß dadurch erhält, verfehlen.

Weil die Natur selten so vollkommen angetroffen wird, daß sie Anspruch auf das Schöne und Befriedigende für einen Künstler machen kann; so läßt sich hier ebenfalls etwas Ideales annehmen. Wie ein Mensch nie vollkommen schön ist, sondern die einzeln schönen Theile der Menschen uns erst ein vollkommnes Schönes zeigen können; so kann ebenfalls die Landschaft durch die einzeln schönen Theile, welche sich uns in der Natur zeigen, wenn sie von einem Künstler zusammengetragen werden, ein ideales Schönes bilden. Dieses entsteht entweder durch die Gruppierung, oder durch die Beleuchtung, oder sonstige Erhöhung der einzelnen Theile. So wie jedes Portrait kann idealisirt werden, ohne die Ähnlichkeit zu verlieren, so kann

auch jede Landschaft idealisirt werden, ohne daß die Ähnlichkeit mit der wirklichen Gegend aufgehoben wird, und alle Beobachtungen eines Künstlers müssen darauf hinaus gehen, dieses einzelne Schöne zu suchen, und in ein Ganzes vereinigt wieder vorzustellen.

Dieses ist die einzige Möglichkeit, wodurch man einen Unterschied des *heroischen* und *landmässigen Stils* in der Landschaft bestimmen kann. Ob aber der heroische Stil *) durch Tempel, Altäre, Spitzsäulen, und Grabmäler, auch Landhäuser regelmässiger Bauart, entstehe, kann ich jedem selbst zur Beurtheilung überlassen. Ich gebe zu, daß es ein Theil ist, welcher mit dazu beyträgt; aber daß dieses eine Gegend ganz charakterisire, ist fehlerhaft geurtheilt, da die Hauptvollkommenheit in der Gruppierung und Beleuchtung des Ganzen liegt. Man wird daher nie eine Gegend heroisch nennen können, welche uns ein Haus von edler Architectur in einer Ebene zeigt. Selbst die vortheilhafteste Beleuchtung wird hier nichts bewirken können, weil es an der Hauptsache selbst fehlt, wodurch die Beleuchtung schön werden könnte. So werden wir einem grossen Wasserfalle, der sich von Fels auf Fels stürzt, das Große und Schöne nicht absprechen können, ob gleich hier keine Spitzsäulen oder Tempel zu sehen sind. Und kann die Scene nicht durch die gute Bearbeitung eines Künstlers sehr erhöht werden, wenn er durch den reizenden Sonnenblick, welchen er durch die Spalten der Felsen fallen läßt, unser Gefühl für das Schöne überrascht und erhöht? Ebenfalls kann der Landschaft keine bestimmte Gränze gesetzt werden durch Staffirungen,

*) *De Piles stile pastoral ou champêtre* 160.

welche entweder aus der Geschichte, oder dem ländlichen Leben entlehnt sind *). Lasset einen Bewohner der Alpen, nachdem er seine muntere Heerde ihrer Freyheit übergeben, einsam und vergnügt diese Gegend betrachten, oder mit seinem Horn, wie Haller sagt, den lauten Wiederhall rufen; so wird das Gemälde, was dieses vereinigt, ohne Widerrede ländlich seyn. Wenn wir aber aus der Geschichte einen Hannibal nehmen, der die ungebahntesten Wege zu übersteigen wagt, und lassen ihn mit seinem Gefolge an diesem Orte verweilen; so wird die Gegend dadurch nicht heroisch, sondern wenn sie schon heroisch ist, so kann sie dadurch erhöht werden.

Der Gegenstand selbst, durch eine höhere Ausführung, wird uns also den heroischen Stil erst vollkommen zeigen können. Um aber diese höheren Schönheiten, welche überall in der Natur verbreitet sind, aus ihr richtig wählen zu können, bedarf es vorher erst eines aufmerkamen Studiums der größten Meister-Werke. Durch sie wird dem Geschmack für das Schöne erst eine bestimmte Richtung gegeben werden, besonders wenn man die Natur mit ihren Werken zu gleicher Zeit beobachtet und untersucht, wie die großen Künstler schöne Theile in ihre Gemälde aus dieser zusammengetragen haben, wie ihnen keine Lufterscheinung unbemerkt geblieben ist, wie sie den Einfluß beobachteten, welchen die Schatten von den fliehenden Wolken in Rücksicht auf die Beleuchtung haben, durch welche das Licht so viel Anmuth verbreitet, und wie durch diese ein unerwarteter Blick von der Sonne die ganze Landschaft malerisch schön macht, wie

*) V. *Hagedorn* Betrachtungen über die Malerei T.I. p. 361.

ihnen überhaupt nichts entgangen ist, wodurch das ästhetische Schöne einer Landschaft auf das vollkommenste hervor gebracht werden konnte.

Ehe man aber diese höhern schönen Werke nachahmen kann, wird praktische Übung im Zeichnen erst vorher gehen müssen; denn selbst bey allen Gefühlen für Schönheit wird man, wenn diese mangelt, das in der Phantasie Liegende nicht wieder mittheilen können. Hierzu wähle man im Anfange Zeichnungen guter Meister, oder in Ermanglung derselben ihre Kupferstiche, aber keine englischen Kupferstiche, welche mehr für die Augen sind, als den Charakter der Gegenstände richtig ausdrücken. Denn der Ausdruck dieser ist nicht willkührlich. Felsen, Bäume und Gebäude sind schön, wenn sie mit wenigen Zügen gleich kenntlich sind; sie haben auch ihren Charakter, welchen man nicht gleich aus der Natur wird lernen können. Das gar zu genaue Studium nach der Natur ohne Zeichnungen von guten Meistern fällt gewöhnlich zu sehr in das Kleinliche; man ahmt einzelne Theile zu genau nach, ohne das Ganze in herrschende Hauptpartieen zu ordnen; hingegen wird man diese einzelnen Theile wieder vernachlässigen, wenn die Natur gar nicht zu Rathe gezogen wird; man muß also Beydes mit einander verbinden. Durch die Nachahmung der Zeichnungen wird man aufmerksam werden, wie durch Eine Manier Gegenstände aus der Natur ausgedrückt sind. Bey Bäumen ist dieses hauptsächlich nothwendig; an diesen würde der, welcher sich ganz nach der Natur bilden wollte, die Blätter einzeln zeichnen, und glauben, die Natur *so* getreu erreicht zu haben; er wird aber immer die Harmonie des Ganzen verfehlen, wie dieses bey

den ersten Meistern der Fall gewesen ist, welche noch keine Muster vor sich hatten, und bloß nach der Natur zeichneten; ihre Werke machen keine Wirkung. Große Künstler werden darum geschätzt, weil sie die Theile alle gleich kenntlich gemacht, ohne sie gerade einzeln nachgeahmt zu haben.

Alles dieses auf einmal zu lernen, ist keine Möglichkeit. Man bemühe sich daher erst, einige Theile der Kunst kennen zu lernen, weil zu viel auf einmal die Lust leicht ermüdet, und die Aufmerksamkeit zerstreut, oder gar eine gewisse Gleichgültigkeit bey Einigen erregt. Die Bäume erfordern vorzüglich praktische Übung, welche ununterbrochen fortgesetzt werden muß, bis man selbst mit Leichtigkeit eigene Entwürfe machen kann. Hier ist nicht nöthig, sich an einen Meister zu binden; sondern es wird besser seyn, nach den Mustern mehrerer Meister sich zu üben, und im Anfange nur einzelne Theile aus der Natur mit diesen zu vergleichen. Hierdurch wird sich bald eine eigene Manier bilden, und man wird mit Leichtigkeit Gegenstände ausdrücken können. Das Studium nach der Natur braucht daher nicht ängstlich zu seyn, aber auch nicht flüchtig; besonders bey der Ausführung ziehe man immer gute Zeichnungen oder Gemälde zu Rathe, die den bestimmten Charakter haben, welcher in der gezeichneten Landschaft soll ausgedrückt werden. Durch die Kunst wird man lernen, die Natur zu untersuchen, und in dieser, wie entschleiert, immer mehr Schönheiten entdecken, wo die Augen derer, welche nicht selbst zeichnen, kalt und ohne Empfindung vorüber eilen *).

Wer

*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus? Quaest. Acad. L. IV.

Wer zeichnet, wird nicht in die Nothwendigkeit gesetzt werden, erst lange schöne Gegenstände zu suchen; die Natur wird ihm diese überall anbieten. Ihm zeigen sich bald im Vordergrund Kräuter von allen Gattungen, oder ein bemooster Stein, worüber sich frey die Ranken von Epheu geschlungen haben, und belehren ihn, wie er diese wieder in Landschaften mittheilen müsse. Er wird die Hauptpartieen heraus zu suchen wissen, um nicht durch kleine Theile die ganze schöne Gruppe zu stören. Eben so ein einzelner Fels, welcher durch die einfache Form Anspruch auf Schönheit machen kann. Diese besonders übe man fleißig nach der Natur; denn ihr Charakter ist sehr verschieden; einige sind rauh, verwittert, und mit Moos bewachsen, andere wieder sich wölbend, andere eckig. Diese gut durch eine Manier auszudrücken, ist nicht der leichteste Gegenstand. Durch dieses fleißige Üben in allen Theilen wird es nicht fehlen, bald seine eigenen Ideen zu bereichern; man wird dadurch bekannter mit den Gegenständen werden, und in der Idee werden diese leicht verändert und in neuen Lagen vorgestellt werden können. Die Versuche, sich in eigenen Zusammensetzungen zu üben, werden hier nicht ohne Nutzen seyn; man wird dadurch die Fortschritte mehr bemerken können, welche man gemacht hat. Die Theile, wo es noch fehlt, wird man sich bemühen, von neuem zu üben, und wird auf diese Art immer nur das Fehlende mehr üben, welches sonst selten geschieht; man zeichnet lieber das, was man schon kann. Die Einbildungskraft wird auf diese Art Nahrung und Kühnheit erhalten, und durch das Nachdenken werden bald neue Gruppen geschaffen werden können. Denn es muß ein großer Vorrath von einzelnen Theilen schon in der Idee gesammelt seyn, welche nur wieder in einer veränderten Lage

und Gruppe neu vorgestellt werden. Jeder Meister hat beynahe einige Lieblings-Gruppen, welche überall wieder zu sehen sind, nur in einer veränderten Gestalt und mit neuen Theilen vermehrt. Wer nur immer nach andern kopirt, und nie selbst den Versuch macht, eigene Ideen zusammen zu setzen, wird immer ein Sklav anderer bleiben, und nie den schönen Genuß dessen in der Kunst empfinden, wodurch sie eigentlich zur Kunst wird.

Der Vortheil, welchen daher bilderreiche Gedichte schaffen, ist zu groß, als daß ich ihn hier unberührt hätte lassen sollen. Denn sind nicht *Dichtkunst* und *Malerkunst* Schwestern, und werden nicht durch die Dichtkunst unsere Gefühle erweitert, und unsere Ideen neu bereichert durch die Schilderungen, welche der Dichter eben so, wie der Maler, aus der Natur mit Auswahl schöpft, und als schön vereinigt in ein Ganzes mittheilt? Denn beyde suchen das Schöne und Große in der Natur auf; beyde handeln nach ähnlichen Gesetzen. Mannichfaltigkeit ohne Verwirrung ist die Anlage ihrer Werke, und ein feines Gefühl für das wahre Schöne muß beyde in der Wahl jedes Umstandes, eines jeden Bildes, durch das Ganze leiten. *Gesner* bemerkt richtig, daß auf diese Art Künstler mit mehr Geschmack, edlere Gegenstände wählen würden; und eben so würde mancher Dichter in seinen Schilderungen mehr Wahrheit, und mehr richtige Zeichnung im Ausdrucke haben, wenn sich die Kenntnisse beyder Künstler mit einander mehr vereinigten.

EINLEITUNG IN DIE PERSPEKTIVE.

Es ist nicht meine Absicht, durch die gegenwärtige Schrift die große Anzahl von Büchern und Aufätzen zu vermehren, welche über die Perspektive geschrieben sind; sondern ich habe mich bemüht, hier kurz in einigen leichten Beyspielen den Gebrauch und die Nothwendigkeit dieser Wissenschaft zu zeigen, und besonders, wie man sie in Landschaften anwenden könne.

Es ist daher auch meine Absicht nicht, etwas Neues hierüber zu sagen, sondern ich habe hier das leichteste und nützlichste gewählt, um erst denjenigen verständlich zu werden, denen diese Wissenschaft noch unbekannt ist. Der Gebrauch der wenigen Exempel, welche ich gleich auf mehrere Gegenstände praktisch angewendet habe, läßt mich hoffen, daß diejenigen, welche dadurch die Nothwendigkeit dieser Wissenschaft beym Zeichnen einsehen, durch die hier angeführten brauchbarsten Schriften sich zu vervollkommen bestreben werden; denn ohne die Kenntniß dieser Wissenschaft werden selbst bey dem Nachzeichnen eine Menge Fehler übersehen und begangen werden. Für die Anfänger dieser Wissenschaft wird es nothwendig seyn, erst zu erklären, was Perspektive sey.

Erklärung der Perspektive.

Die Perspektive ist die Wissenschaft, wodurch Gegenstände auf einer ebenen Fläche so vorgestellt werden können, und zwar bloß durch Licht und Schatten, daß man bey Betrachtung derselben getäuscht wird, sie für wirklich hält.

Diese Wissenschaft lehrt also, daß sich alle sichtbaren Dinge den Augen ganz anders vorstellen, als sie wirklich sind. Die Entfernung macht nicht allein ihre Gestalt kleiner, sondern schwächt und verändert auch ihre Farben, und macht kleinere Gegenstände undeutlich oder ganz unsichtbar. Aus den Gegenständen, welche uns täglich umgeben, werden wir die Schmälerung einer langen Strasse bemerkt haben, welche oft in einen Punkt zusammen zu laufen scheint, so daß es Mühe macht, die entferntern Häuser oder andere Gegenstände zu erkennen.

Die Perspektive kann also keine richtigen Maasse von Gebäuden zeigen, welche nur bey mathematischen Rissen können angewandt werden; aber durch diese richtigen Verhältnisse der mathematischen Risse können perspektivische Zeichnungen nur richtig bestimmt werden. Denn erstere gründen sich auf das richtige Verhältniß der Theile, jene aber auf die Gesetze des Sehens.

Die Versuche, welche gemacht worden sind, perspektivische Zeichnungen auch ohne Grundriß richtig zu bestimmen, dienen nur, allgemein sich zu helfen; man kann aber nie damit kleinere Theile der Zeichnung genau bestimmen, z. B. ein überstehendes Gesimse an einem Gebäude und besonders an den Ecken, wo die überstehen-

den kleinen Plättchen nie anders als durch den Grundriß und Seiten - Aufriß bestimmt werden können. Die Behandlung des Herrn *Lambert* in seiner freyen Perspektive zeigt die Verkürzungen nur in größern Theilen richtig, aber nie in den kleinern; ein Beyspiel davon kann man in der beygegebenen Landschaft *Fig. XIV.* sehn, wo die Rauchfänge zu groß, und besonders zu breit in der perspektivischen Seite, die Einfassungen um die Fenster gleich breit sind, und so mehreres nie so genau kann bestimmt werden, wie durch den Grundriß. In dem vortrefflichen Werke von *Andreas Putei*, welches ich in jedermanns Händen wünschte, ist die Nothwendigkeit des Grund- und Aufrisses dargethan. Die Mühe, welche der Grundriß macht, sieht man in diesem Werke reichlich belohnt durch die schöne Täuschung, welche dadurch hervorgebracht worden ist.

Die Veränderung der Gestalten in Ansehung ihrer Umriffe hängt also vom Sehen ab, wie vorher erwiesen worden ist. Ein Würfel bleibt immer ein Würfel, man mag ihn ansehen, von welcher Seite man will; aber man wird bemerken, daß durch das Wechseln der Stelle sowohl in der Höhe, als auch in der Länge, sich die Seiten verändern, welche nicht von vorn gesehen werden; wenn man weiter zurück tritt, so erscheint der Würfel nicht allein kleiner, sondern man kann überhaupt mehr übersehen, als wenn man ganz nahe davor stände. Diese Veränderung hängt von der Lage der Augen ab, es müssen sich also für diese Veränderungen Regeln bestimmen lassen, durch welche genau angegeben werden kann, wie breit und hoch ein Körper nach einer gegebenen Höhe und Entfernung den Augen erscheinen muß. Dieses lehrt die Perspektive.

Es ist also nöthig, daß man, um diese Täuschung hervor zu bringen, die von den Gegenständen zurück geworfenen Strahlen auf eben solch' eine Art in die Augen fallen läßt, als geschehen würde, wenn sie von den Gegenständen selbst in einer angenommenen Höhe und Weite hineinfielen.

Die Entfernung vom Körper zu bestimmen, welchen man auf einer ebenen Fläche zeichnen will, wird am besten durch den Grundriß deutlich werden.

Tab. I.

Fig. 1. zeigt den Grundriß von vier Würfeln, welche sollen perspektivisch gezeichnet werden. Das erste, was hier zu bestimmen nöthig ist, wird der *Standort* seyn, von wo aus man dieselben am besten zeichnen und sehen kann. Die gute Wahl des Standorts muß vorher mit der größten Überlegung aufgesucht werden; denn wenn ich einen Körper von der Natur abzeichnen will, so sehe ich ihn auch erst von verschiedenen Seiten an, und wähle diejenige, welche mir ihn am richtigsten charakterisirt; eben so muß die Wahl des Standpunkts seyn, der im Grundriß muß bestimmt werden. Bey dem obigen Grundriß wird *e* der vortheilhafteste Standpunkt seyn; weil aus jenem Punkt gesehen, kein Körper den andern deckt. Dieser Punkt wird der *Augenpunkt* genannt; es ist also derjenige Ort, von wo aus die Gegenstände übersehen und angesehen werden. Ein Beschauer, welcher *Fig. 1.* in *e* stände, würde alle die Seiten sehen, von welchen aus Linien nach den Augen des in *e* stehenden gezogen sind. Aus dem Punkte *e* eine senkrechte Linie in der Höhe eines Men-

Fig. II.

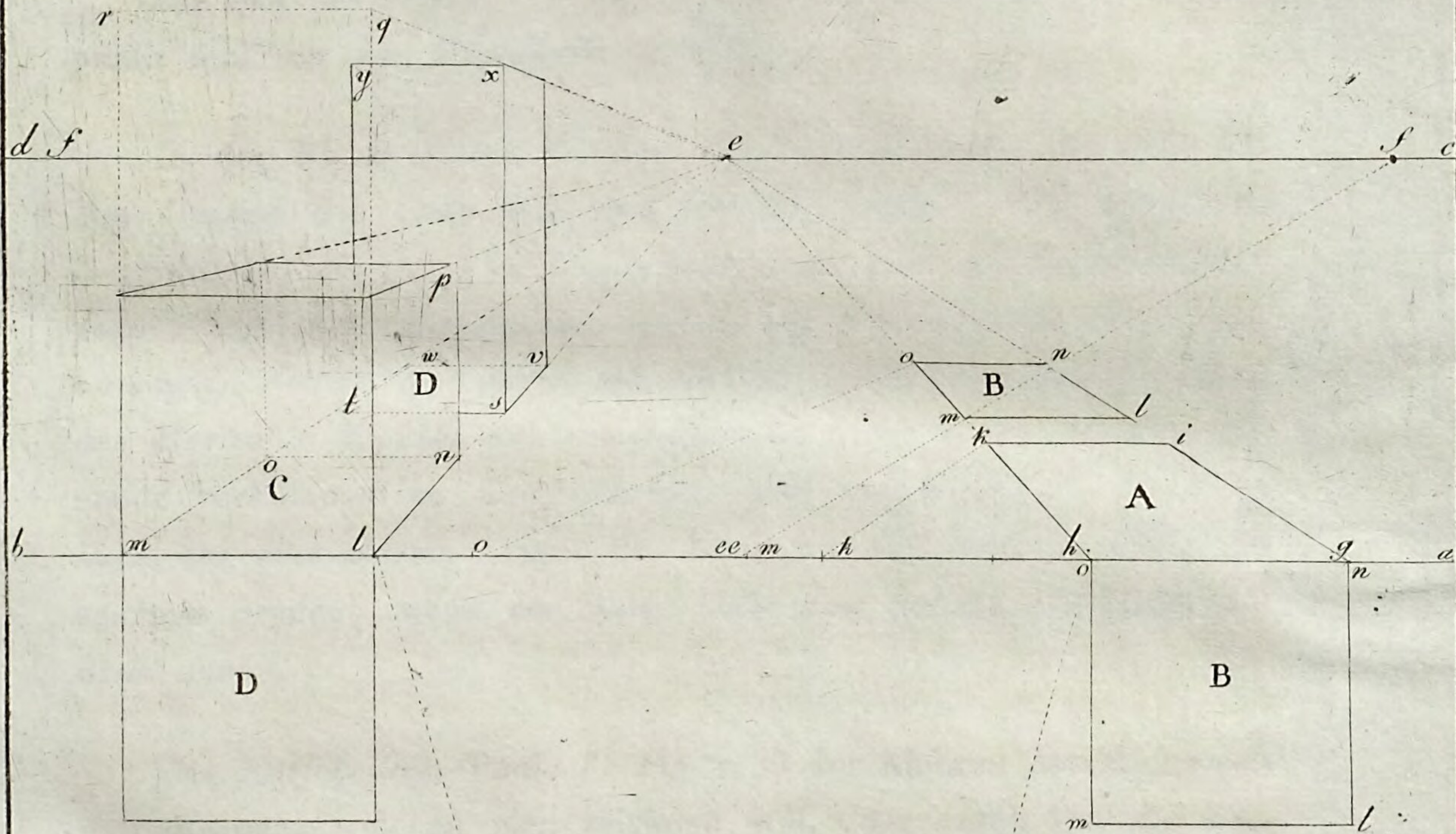
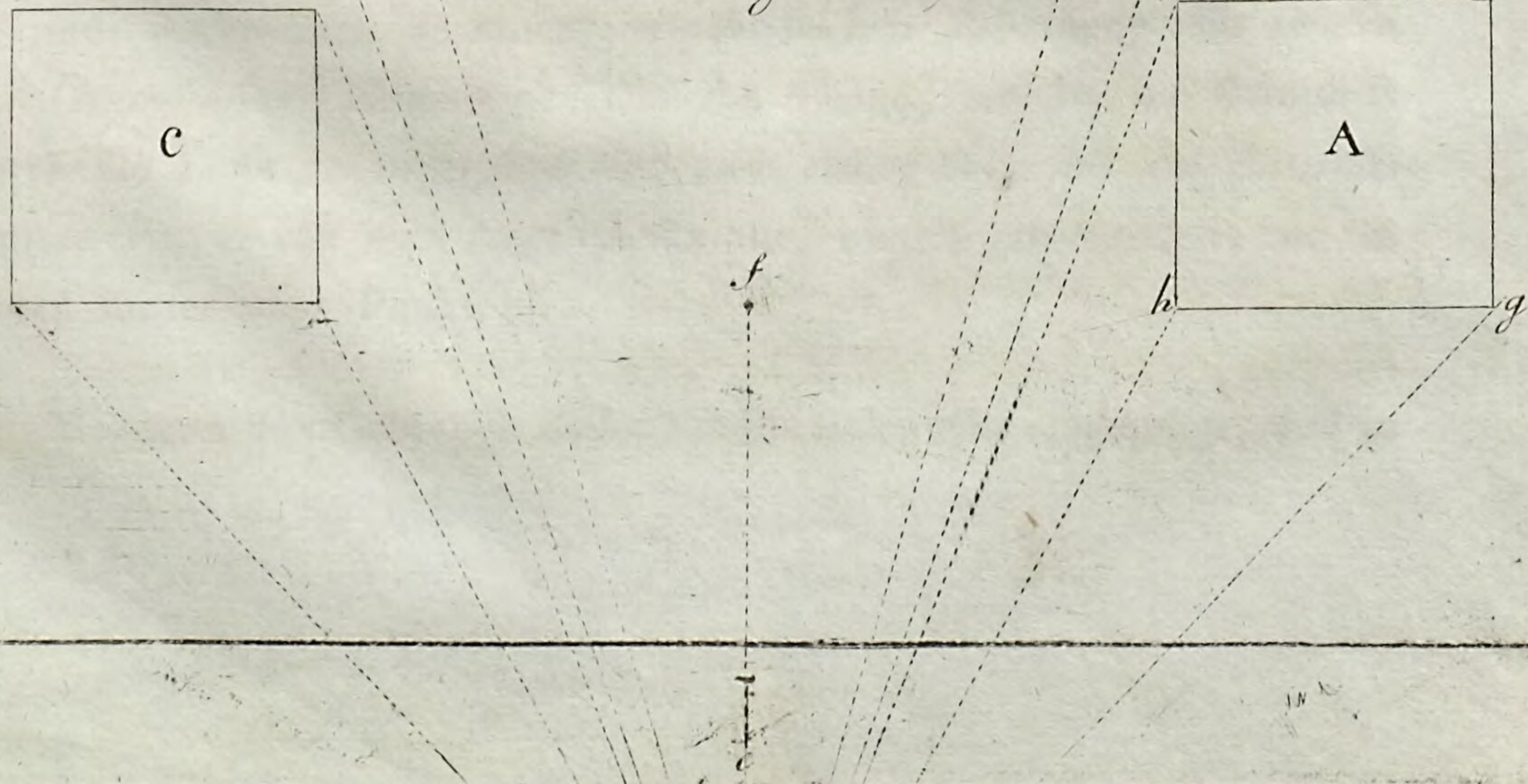
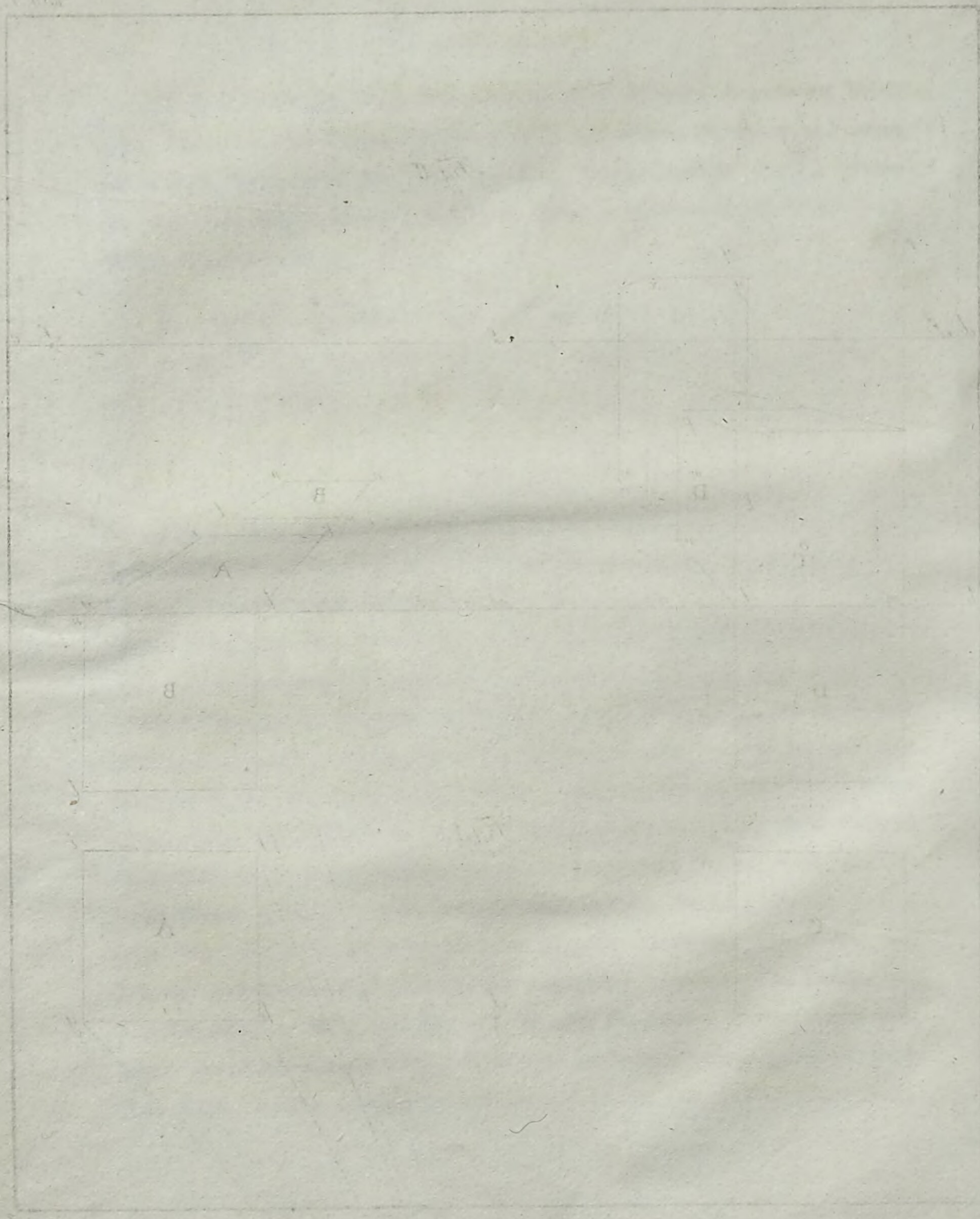


Fig. I.





schen herunter gelassen, welche Höhe in *Fig. 2.* durch *ee* bezeichnet ist, giebt die *Fundamentallinie*. Es ist die Linie, wo man mit den Füßen stehen würde.

Die *Horizontallinie cd* *Fig. 2.* läuft immer durch den Augpunkt und mit der Grundlinie parallel.

In der Natur ist der Horizont die äußere Linie, die eine flache Gegend des Erdbodens von der Luft trennt. Alle entfernten Gegenstände, als Berge u. s. w., können nie über die Horizontallinie ragen, und alle Gegenstände, welche im Vordergrunde über diese kommen, werden von unten auf gesehen. Daher hat die Bestimmung des Horizonts Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemälde vorkommenden Gegenstandes, und ein Gemälde, wenn es auch nur eine einzelne Figur ist, kann nie vollkommen richtig gezeichnet werden, wenn der Maler nicht eine genaue Rücksicht auf diese nimmt.

Der *Entfernungs-Punkt fe* *Fig. 1.* ist der Abstand der Weite von dem Körper, welchen man zeichnen will. Da durch ihn die Entfernung bestimmt wird, wie weit ich von dem Körper gestanden habe: so muß dieser auch in einer perspektivischen Zeichnung die Größe der Gegenstände bestimmen. Dieselbe Länge, welche im Grundriß durch die Linie *fe* angegeben ist, muß daher auch auf die Horizontallinie *Fig. 2.* von dem Augpunkt aus, abgetragen werden, wo in *f* der Entfernungs-Punkt ist.

Hat man den Gebrauch dieser Punkte sich recht eingeprägt, und in

Fig. 2. die Fundamentallinie ab , ferner die Horizontallinie cd , den Augenpunkt e , und die Entfernungspunkte ff aus dem Grundriss fg bestimmt: so trage man die Länge gh von dem Quadrat A auf die Grundlinie ab: man darf hier nicht die Ordnung verwechseln und erst das Quadrat B dahin abtragen, sondern man muß immer den Gegenstand erst nehmen, welcher dem Augenpunkt im Grundriss am nächsten liegt. Ferner ziehe man aus den Punkten g und h , welche auf die Grundlinie abgetragen sind, nach den Augenpunkt e gerade Linien, so werden diese Linien die Strahlen seyn, welche in unsere Augen zurück fallen. Es ist aus diesen Linien also zu sehen, daß die Quadrate, welche im Grundriss eine parallele Breite haben, im Aufriss nach der hintern Fläche immer schmaler werden, bis sie sich in einen Punkt vereinigen. Durch das Zusammenlaufen der Linien entsteht die Verkleinerung, wie sie auch in der Natur zu sehen ist, wo Gegenstände von gleicher Gröfse in der Entfernung kleiner scheinen. Aber nunmehr zu finden, wie breit die Seiten von den im Grundriss angenommenen Quadraten werden müssen, nach der angenommenen Entfernung: wird durch den Entfernungspunkt f bestimmt. Man trage die Länge hk des Quadrats A aus dem Punkte h auf die Grundlinie nach dem Augenpunkt zu, und durchschneide die Augenstrahlen he mit einer aus diesem auf die Grundlinie getragenen Punkt k nach dem Entfernungspunkt f gezogenen geraden Linie; so wird man die perspektivische Länge gefunden haben. Ziehet man ferner aus diesem gefundenen Punkt mit der Grundlinie eine parallele Linie, so wird das erste Quadrat perspektivisch gezeichnet seyn, und das Quadrat A erscheint, aus diesem Standort gesehen, nicht mehr mit vier rechten Winkeln, sondern

mit

mit zwey stumpfen und zwey spitzen, und die Seiten hk , ki und ig sind bey weitem kürzer als dieselben Seiten im Grundriß *Fig. 1.*

Um das zweyte Quadrat B in Perspektive zu bringen, verfährt man eben so. Man messe auf dem Grundriß den Zwischenraum mk der beyden Quadrate, und die Seite mo von dem Quadrat B , übertrage diese von k aus auf die Grundlinie ab , wie bey dem ersten geschehen ist, und durchschneide mit dem Entfernungspunkt f wieder die Linie des Augenstrahls he , so werden die aus diesen gefundenen Punkten mit der Grundlinie gezogenen Parallelen wieder die Verkürzung des Quadrats B zeigen. Obgleich dieses Quadrat B , wie aus dem Grundriß zu sehen ist, mit dem Quadrat A gleich groß ist, so erscheint es doch durch die angenommene Entfernung dem Auge viel kleiner, als das erste.

Wie die Grundrisse von diesen Quadraten perspektivisch gefunden worden sind, so würde man durch eine ähnliche Behandlung den Grundriß von einem Haus, Altar, u. s. w. finden können.

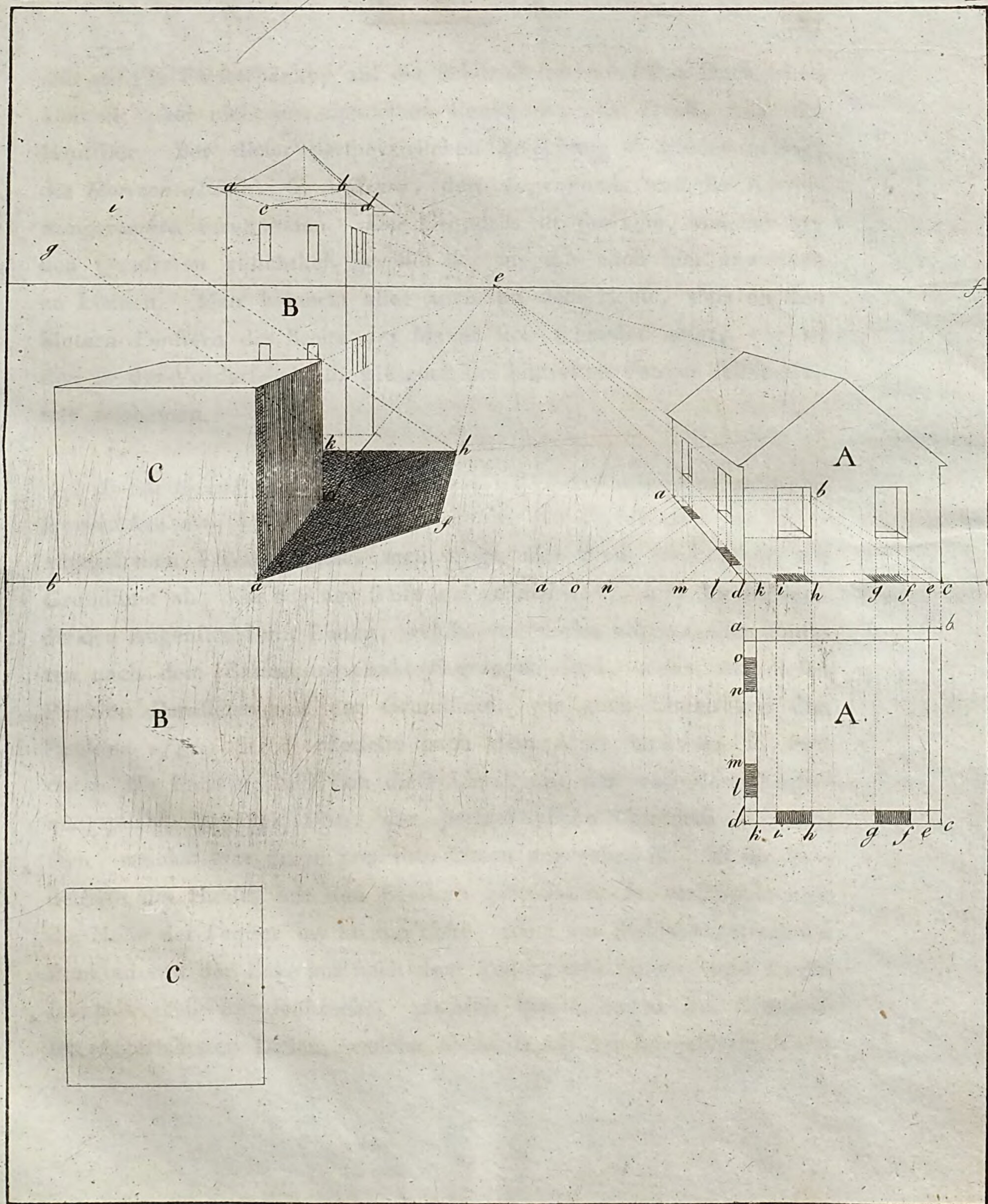
Auf der andern Seite dieser Tafel *Fig. 2.* sind auf demselben Grundriß auch die Seiten der Würfel aufgerichtet. Das Verfahren, diese Quadrate C , D in einen perspektivischen Grundriß zu bringen, ist dasselbe; es bedarf daher hier keiner Wiederholung. Das Einzige, was hier noch bemerkt werden könnte, ist, daß auf der Horizontalinie ein zweyter Entfernungspunkt angenommen werden muß, welcher ebenfalls aus dem Grundriß bestimmt wird, um die Augenstrahlen von dieser Seite durchschneiden zu können. Man ziehe aus den

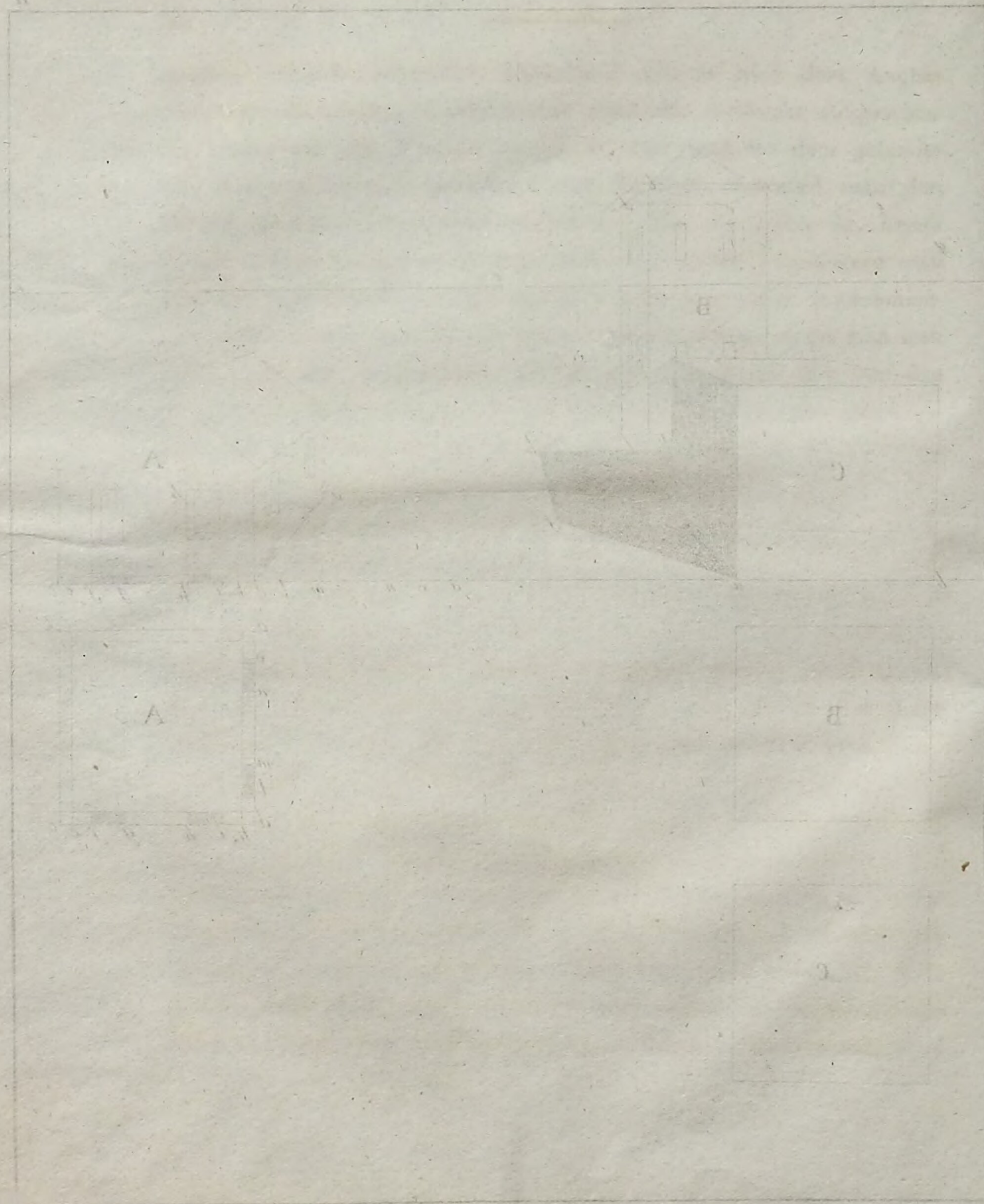
vordern aufrecht stehenden Winkeln l und m nach dem Augpunkt gerade Linien, durchschneide diese mit senkrecht aufgerichteten Linien aus den Winkeln n und o , und ziehe aus dem gefundenen Punkt p mit der Grundlinie eine Parallele, so wird man den Würfel perspektivisch gezeichnet haben. Um die Höhe des hinter diesem Würfel stehenden höheren Pfeilers zu finden, verlängere man aus den Winkeln g/h die Linien, und ziehe aus dieser angenommenen Höhe q/r nach dem Augpunkt e gerade Linien; wenn man nun diese nach dem Augpunkt laufenden Linien durch die aus den Winkeln $stvw$ des perspektivischen Grundrisses D senkrecht aufgerichteten Linien durchschneidet, so sind die gesuchten Punkte der Höhe xy gefunden.

Die Höhe dieses zweyten Pfeilers ist abichtlich über die Horizontallinie überstehend angenommen, um dadurch zu zeigen, daß von den über der Horizontallinie liegenden Körpern die Augenstrahlen zu dem in derselben liegenden Augpunkt schräg herab laufen. Je schräger diese hinab oder herauflaufen, desto höher oder tiefer müssen auch Gegenstände über oder unter diese entfernt seyn.

Tab. II.

Alle Gegenstände werden daher durch die Bestimmung dieser Linien erst ihre richtigen Umriffe erhalten können. Sieht man ein Haus, welches unter der Horizontallinie liegt; so werden alle seine Linien, vom Dach, Fenstern, und der Grundmauer von unten herauf nach dem Augpunkt in der Horizontallinie zu laufen; man wird





also auf die Fensterbänke, auf die Schornsteine, und das Dach sehen können; aber nicht aus demselben Punkt unter das Dach, oder die Hausthür. Bey dieser perspektivischen Zeichnung ist wieder nöthig, die *Horizontallinie*, *Grundlinie*, den *Augenpunkt* und die *Entfernungspunkte* anzunehmen. Der Grundriß ist derselbe, welcher bey den Quadraten abichtlich gewählt ist, um ihn auch hier anwenden zu können. Man bemerkt aber auch an dem Hause, daß an den hintern Fenstern die Breite der Mauer sich schmaler zeigt, wie an den in der Vorderseite, so wie auch die hintersten Fenster selbst kleiner erscheinen.

Ist der Grundriß von dem Quadrat *abcd* in Perspektive gebracht, so verfähre man eben so mit der Breite der Mauer und den darin angegebenen Fensterbreiten, man trage alle diese Breiten auf die Grundlinie ab, wie bey der Seite *ad* geschehen ist, und durchschneide den Augenstrahl mit Linien, welche von diesen abgetragenen Punkten nach dem Entfernungspunkt *f* gezogen sind, ziehe aus diesen Punkten Parallelen mit der Grundlinie, wie auch Linien aus den Punkten *efghi* der Vorderseite nach dem Augenpunkt *e*; so wird durch die Punkte, wo sich diese Linien mit den von dem Entfernungspunkt durchschneiden, der perspektivische Grundriß gefunden seyn, welcher hier durch punktirte Linien angegeben ist. Ist die Vorderseite des Hauses mit den Fenstern gezeichnet, so verlängere man die Höhe der Fenster bis an die Ecke, ziehe aus diesen abgetragenen Punkten von der Ecke aus nach dem Augenpunkt Linien, und durchschneide diese mit senkrecht, aus den Fensterbreiten des Grundrißes aufgerichteten Linien, welche ebenfalls auf der beygefügteten Tafel

punktirt angegeben sind, so wird die perspektivische Zeichnung von diesem Hause vollendet seyn.

Der auf derselben Tafel befindliche Thurm *B* zeigt das Verfahren bey Anwendung aller dieser Grundsätze auf Gebäude, die sich über die Horizontallinie erheben. Wer die bisher vorgetragenen Regeln kennt, wird dies ohne weitere Beschreibung einsehen. Man sieht hier unter das Dach, und die Fenster über und unter der Horizontallinie haben entgegengesetzte Richtungen. Um die Dächer auf Thürmen richtig zu zeichnen, ziehe man aus den Winkeln des Thurmdachs von *a* nach *d* und von *c* nach *b* gerade Linien, richte da, wo sich diese Linien durchschneiden, eine senkrechte Linie auf, bestimme die Höhe derselben, und ziehe von den Ecken des Thurms nach der angenommenen Höhe, so werden sowohl die Seiten des Dachs richtig, als auch die Thurmspitze in der Mitte stehen.

Verkürzung runder Körper.

Tab. III.

Die runden Körper verändern auf eben die Art ihre Formen wie die eckigen; ausgenommen eine Kugel, welche ihre Form nicht ändert, sondern durch die Entfernung nur verkleinert erscheint.

Es ist weit schwieriger, runde Körper perspektivisch darzustellen, als eckigte; denn ein Kreis hat keinen bestimmten Punkt, wodurch

Fig. I.

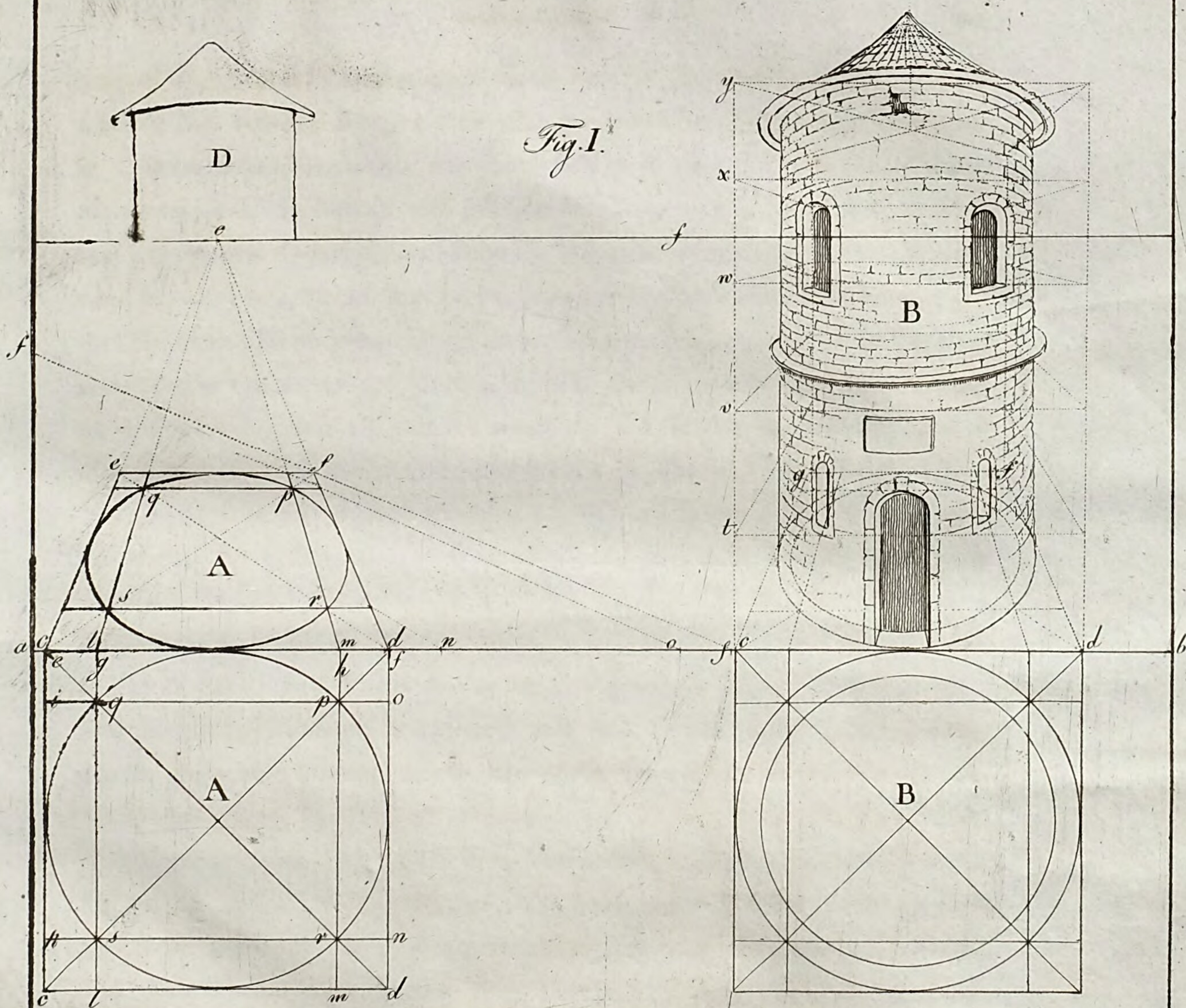
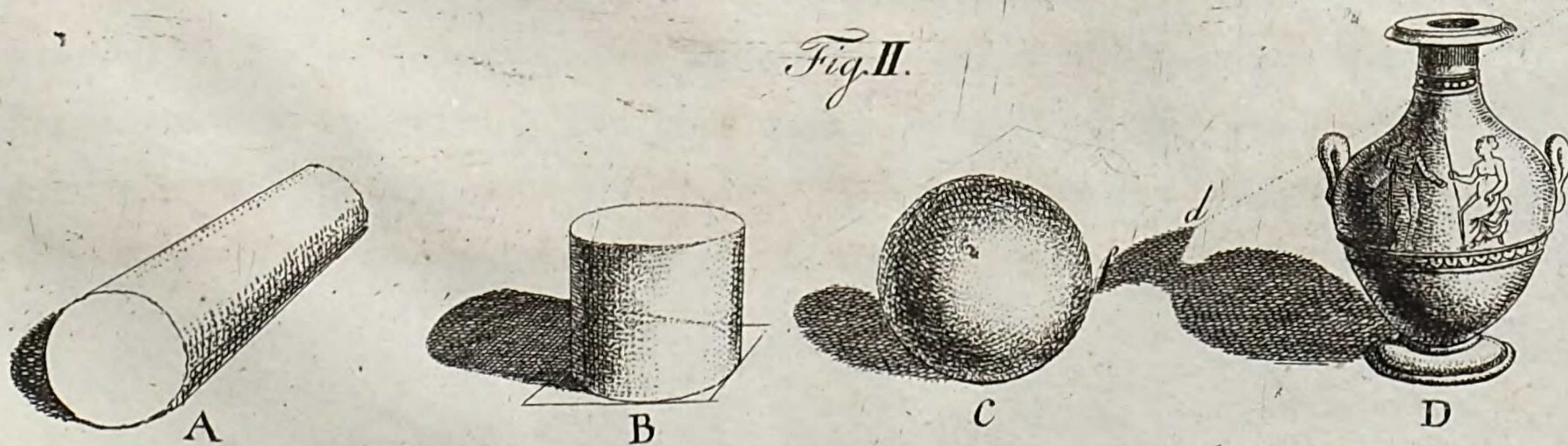


Fig. II.



man ihn auf der Grundlinie angeben kann; man muß daher bey den Grundrissen runder Körper sich einiger Hülfslinien bedienen und sie in Quadrate einschließen, wie hier bey dem Cirkel *A* geschehen ist: man kann willkührlich so viel solcher Punkte, wie *p q r s*, in dem darum gezogenen Quadrat annehmen, als man nöthig zu haben glaubt, um den Kreis nachher aus freyer Hand vermittelt dieser auf der perspektivischen Fläche gefundenen Punkte ziehen zu können. Die Verkürzung dieses Quadrats geschieht auf eben die Art, wie bey den vorhergegangenen Figuren ist gelehrt worden; *ab* ist die Grundlinie, *e* der Augenpunkt, und der Entfernungspunkt ist durch *f* bezeichnet. Die Vorderseite *cd* mit den Punkten *em*, wie auch die Seite *df* und den Punkten *no* werden auf die Grundlinie abgetragen; darauf zieht man von den Punkten *g, e, m, f* zu dem Augenpunkt *e*, durchschneidet den ersten Augenstrahl *de* mit Linien, welche von diesen abgetragenen Punkten nach dem Entfernungspunkt *f* gezogen sind; zieht aus den Durchschnits-Punkten Parallelen mit der Grundlinie, und alsdann durch die gefundenen Punkte *p q r s* die Bogenlinie aus freyer Hand.

Vom größten Nutzen ist dies Verfahren, um runde Thürme richtig zu zeichnen. Der auf *Tab. III.* befindliche Thurm wird gerade von vorn gesehen. Der Augenpunkt *e* liegt in der Horizontallinie, und diese theilt daher wieder den Thurm so, daß die über und unter derselben befindlichen Bogen in entgegengesetzter Richtung gekrümmt sind, und zwar immer stärker, je weiter sie sich von der Horizontallinie entfernen. Um aber genau zu bestimmen, wie flach oder wie rund die Bogenlinien an jedem Theile des Thurms seyn müssen, denke man sich denselben an verschiedenen Stellen über einander

durchschnitten, und diese Cirkelschnitte mit Quadraten umgeben. So gut wie nun die richtige perspektivische Gestalt eines Cirkels, welcher hier der Grundriß des Thurms ist, durch Einschließung mit einem Quadrat gefunden wurde, eben so müssen auch, wenn man mehrere mit Quadraten umgebene verkürzte Cirkelschnitte über einander in der Höhe des Thurms annimmt, die Bogenlinien derselben gefunden werden können. Das Verfahren ist bey dieser *Tab.* durch punktirte Linien angegeben. Man richtet aus den Winkeln des verkürzten Quadrats *cdfg* senkrechte Linien in der Höhe des Thurms auf, und nimmt in denselben willkührlich verschiedene Punkte an, als *t v w x y*, zieht aus diesen angenommenen Punkten Parallelen mit der Grundlinie, und aus eben diesen Punkten nach dem Augenpunkt *e*; so werden diese Linien mehrere perspektivische Quadrate geben, deren Flächen immer schmaler werden, je näher sie der Horizontallinie kommen. Mit diesen Quadraten eben so verfahren, wie bey dem Cirkel, wird zeigen, wie stark die Schwingung der Bogen seyn muß. Es war um so nöthiger, einen jeden hierauf aufmerksam zu machen, weil so oft dagegen gefehlt wird; besonders wenn man unter die Dächer sieht, wo oft die obern Bogenlinien in einem spitzigen Winkel an der Ecke zusammen laufen. An *Fig. D.* wobey die richtige Linie mit Punkten angegeben ist, wird man sehen können, wie fehlerhaft Zeichnungen der Art sind.

Diese wenigen Beyspiele mögen genug seyn, um in dem Folgenden verständlich zu werden. Die Kürze gegenwärtiger Blätter erlaubt mir nicht, diesen Theil der Zeichenkunst weiter auszuführen, welches auch unnöthig seyn würde, weil schon eine Menge Schrif-

ten vorhanden sind, welche nichts Neues über die Perspektive zu sagen übrig lassen. Die brauchbarsten für die Künstler sind folgende:

J. H. Lambert's freye Perspektive, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriss von freyen Stücken und ohne Grundriss zu verfertigen. Zürich 1759. 8. Vermehrt ebend. 1774. 8. Ein sehr brauchbares Werk.

Ein Aufsatz, auch über freye Perspektive, in *J. G. Sulzer's* allgemeinen Theorie der schönen Künste, 1777. 8. pag. 410. in der vermehrten zweyten Auflage. Leipzig 1793. 8. pag. 670.

Traité de Perspective, où sont contenus les fondemens de la Peinture. Par le *R. P. Bernard Lamy*. à Paris M.DCCI.XLI. Amsterdam 1734. 8. Engl. London 1702. 12. Dieses Werk ist besonders gut für Anfänger.

Traité de Perspective Linéaire; à l'usage des Artistes. Par *L. N. Lespinasse*. 8. Die Kupfer in fol. à Paris an IX-1801.

Perspectiva Pictorum et Architectorum *Andreae Putei*, Romae 1693. Der erste Theil lat. und ital. enthält 100 Kupfertafeln. Der zweyte deutsch und lat. von *Andrea Pozzo*. Rom 1700, enthält 116 Kupfer. Die Brauchbarkeit dieses Werks ist schon erwähnt worden.

Rampinelli lectiones opticae, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4. Ein wirklich nützliches und brauchbares Werk in *Di M. Dan. Barbaro* Pratica della Prospettiva. Ven. 1559. 1568. 1669.

Tratt. teor. pratico di Prospettiva di *Eust. Zanotti*, Vol. 1766. mit Kupfern.

Livre de Perspective, par *J. Cousin*. Par. 1560 fol. 1587. 4.

Leçons de Perspective, par *Jacq. Andr. de Cercean*. Par. 1576 fol.

La Perspective, avec la raison des ombres et des miroirs, par *Sal. de Caux*. Lond. 1612. fol.

La Perspective prat. nécessaire à tous les Peintr., Grav. et Architect. par un Relig. de la Comp. de Jesus. Par. 1642. 1663. 1679. 3 Theile. 4. — Englisch von *Prike* 1672. 4. Von *Chambers* 1726. fol. — Deutsch von *I. C. Rembold* 1710. 4.

Manière universelle de Mr. (*Gerhard*) *Desargues* pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme geometral; ensemble les places et proportion. des forts et foibles touches, teintes ou couleurs par *Abr. Bosse* 1648. 8. 2 Theile, mit 202 Kupfern. Eines der weitläufigsten aber auch der wichtigsten Werke über die Perspektive.

Andr. Alberti. Zwey Bücher von der, ohne und durch die Arithmethika gefundenen Perspektive, und von den dazu gehörigen Schatten. Nürnberg 1623. 1627. fol.

Von den Bäumen.

Obgleich alle Theile einer Landschaft dazu beytragen, Gefälligkeit und Annehmlichkeit hervor zu bringen, so ist nicht zu läugnen, daß die Bäume ihr größter Schmuck ist. Die Mannichfaltigkeit des Laubes, die Abwechslung des Grüns, der verschiedene Wurf der Äste, die verschiedenen Farben, welche der Herbst den Bäumen giebt, u. s. w., gewähren dem Auge eine angenehme Unterhaltung, welche man vergebens in andern Gegenständen suchen wird. Es ist auch nichts leichtes, die Bäume richtig und mit Leichtigkeit vorzustellen, ihre Zeichnung verdient und erfordert daher unsere ganze Aufmerksamkeit.

Ihre

Ihre Nachahmung muß von der Art seyn, daß man gleich bey dem ersten Blick die Baumart unterscheidet, welches z. B. eine Eiche, Buche, Linde, Pappel, Weide u. s. w. seyn soll. Durch die Untersuchung der äußern Form von jeder Baumart wird dieser Zweck am ersten erreicht werden können. Wird man sie nicht gerade durch die vorher angeführten Verschiedenheiten des Laubes, Stammes, u. s. w. von einander unterscheiden können? Es würde zu weitläufig werden, alle einzelne Kennzeichen einer jeden Baumart anzugeben, welche Gestalt und Farbe des Laubes und des Stammes, welcher Wurf der Äste und Wuchs, welche Form im Ganzen ihr eigen sey; und dem Zweck dieser Blätter widersprechen. Hier wird es hinreichend seyn, angeführt zu haben, worauf man bey Betrachtung der Natur die hauptsächlichste Aufmerksamkeit richten müsse.

Die Gestalt der einzelnen Zweige einer bestimmten Baumgattung, die sowohl von der Form der Blätter, als auch von ihrer Verbindung mit den Hauptzweigen durch die kleineren Ästchen und deren Wurf abhängen, nennt man den *Baumschlag* eines Baums, — seine einzelnen Zweige nennt man *Partieen*. So unbestimmt der Begriff eines Zweiges in Rücksicht auf die Größe ist, eben so ist es auch der Begriff einer Partie. Man versteht darunter bald die Vereinigung mehrerer Blätter um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt, die durch einen einzigen Umriss im Ganzen vorgestellt sind, wie *Tab. IV. a.*, bald auch mehrere solche um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt zusammenliegende Partieen, die einen großen Zweig eines Baums ausmachen, wie *Fig. b* *). Das Laub der Blätter ist von sehr verschie-

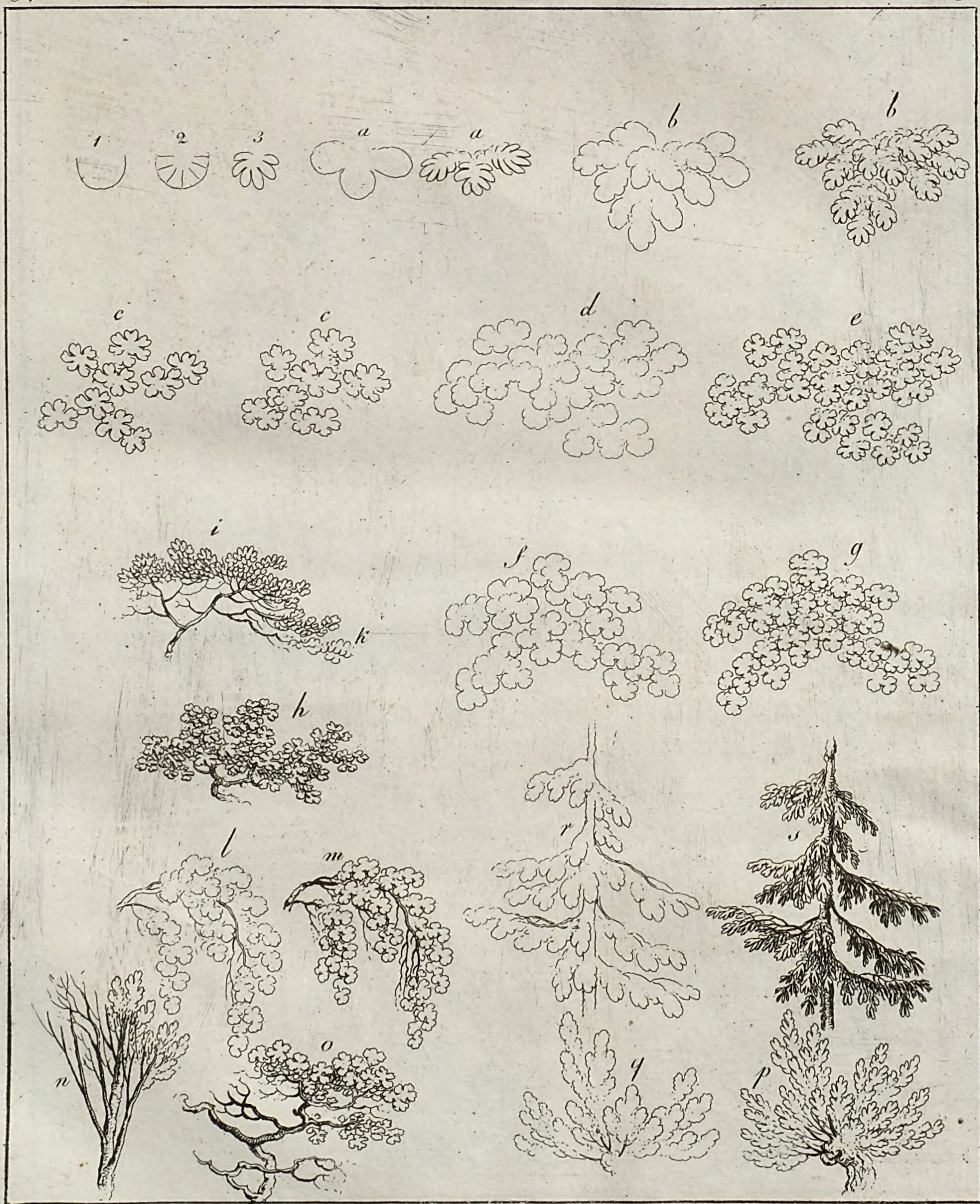
*) Das Wort Gruppe wird oft gleichbedeutend mit Partie gebraucht. Dies

dener Form, bald spitz und schmal, bald länglicht, bald ganz rund, bald mit tiefen Einschnitten u. s. w. Auf die Gestalt dieser einzelnen Blätter allein kömmt hier wenig an, denn sie alle einzeln nach der Natur zu zeichnen, würde der Zeichnung etwas Steifes und Kleinliches geben. Man sucht daher durch grössere Züge die Umriffe der Blätter im Allgemeinen auszudrücken. Die Art und Weise, wie man den Baumschlag eines Baumes durch Umriffe der Blätter im Ganzen ausdrückt, nennt man *Manier*. Diese Manieren aber können bey einer und derselben Baumart nach dem Geschmack des Künstlers sehr verschieden seyn. Dem Geschmack lassen sich freylich keine Regeln geben: die Manier wird aber immer den Vorzug vor allen andern verdienen, welche einen jeden Baum am richtigsten charakterisirt. Denn die Schönheit einer Landschaft entsteht immer nur durch die Vereinigung der in der Natur schon sich findenden Schönheiten.

Tab. IV.

Auf dieser Tafel sind nur Beyspiele solcher Manieren für die gewöhnlichsten Bäume angegeben. Die Bogenlinie 1 ist die Grundlage bey allen Gattungen von Bäumen. Alle Bogenlinien, wie 3 zeigt, müssen nach dem Mittelpunkt zulaufen, nur mit dem Unterschiede, daß die untern stärker gebogen seyn müssen wie die obern. So wie diese einzelnen Bogen alle nach dem Mittelpunkt der Parteen zulaufen, eben so müssen auch wieder kleinere Parteen nach dem Mittel-

ist hier vermieden, weil es unten in einer ganz andern Bedeutung vorkommt.





punkt der größern laufen; der Baum wird hierdurch eine angenehme Ordnung erhalten. — Man entwirft zuerst die einzelnen Parteen immer durch den Bogenumriß *l* und *a*, und zwar bestätigt sich durch die Erfahrung, daß die Zusammenstellung einer ungleichen Zahl von Parteen die angenehmste ist, z. B. 3, 5, 7, und am besten in der Gestalt eines Kleeblatts. Die Art der Ausführung nach der angegebenen Regel ist in nebenstehenden Parteen gezeigt worden.

Die Manier für Eichblätter, *c*, ist, wenn man die Bogen vorn an der Spitze noch einmal theilt. Der Entwurf ist derselbe, wie man in *d* sehen kann, wo nachher die Bogenumrisse in *e* weiter ausgeführt sind. Bey dem Entwurf der Weiden *q* macht man die runden Bogen länglicher wie bey den Linden. Eben so geschieht der Entwurf der hängenden Baumarten. Man braucht nur bey der Ausführung z. B. einer Birke *m* die Blätter runder zu machen. Bey den Tannen *r* und Fichten werden die Parteen eben so angelegt. Die Ausführung geschieht dadurch, daß man die Blätter nach vorn zu spitzer und schmaler macht. — Um den Schatten bey Zeichnung der Bäume auszudrücken, drücke man nur dieselben in *a* angeführten Parteen mehr zusammen, wie es bey *i* geschehen ist. Die Grundlage dieser Manier ist bey *k* zu sehen. Mit den untersten Linien bey *k* fängt man an, und setzt nachher nur noch die einzelnen darüber stehenden Linien hinzu; *h* ist die Manier für Schatten-Parteen der Eichen.

Der Wurf der Äste unterscheidet besonders die Eiche von allen übrigen Bäumen, wie *Fig. o* zu sehen ist. Sie fliehen immer in stum-

pfen Winkeln von dem Haupt - Stamm, da hingegen die Zweige aller andern Bäume in spitzigen Winkeln vom Haupt-Stamm ausgehen.

Tab. V.

Der erste Entwurf des ganzen Baumes geschieht mit eben den Linien, wie der Entwurf der einzelnen Partieen, *Tab. IV. a b d f k p*. Man suche zuerst den Baum im Ganzen darzustellen, wie hier in *a* und den übrigen auf dieser *Tab.* befindlichen Bäumen geschehen ist, man merke sich wie eine Hauptpartiee gegen die andere an den Seiten hervorragt. Auf eine ähnliche Art ordne man auch die mittleren Partieen. Sind diese richtig nachgezeichnet, so mache man die Hauptabtheilungen von Licht und Schatten, und zwar so, daß Licht und Schatten dadurch nicht ausgeführt, sondern nur im Ganzen angegeben werden; denn fängt man zu früh an, einzelne Partieen auszuführen, so wird jede Partiee einzeln gut werden können; aber im Ganzen verfehlt man gewiß immer die Wirkung. Beym Nachzeichnen aller Gegenstände wird es gut seyn, von oben herunter anzufangen, weil man sonst das Gezeichnete mit der Hand zudeckt, und die Übersicht des Entwurfs dadurch verliert. Die Schatten müssen immer in der Mitte am dunkelsten seyn, weil durch die äußern Blätter schon wieder etwas Licht fällt, und der dunklere Schatten eines Baumes also nur da seyn kann, wo das Laub am dichtesten ist.

Die Lage der Partieen eines Baumes werden durch die Horizontallinie bestimmt. Ist der Baum höher als diese, so gehen seine Partieen wie bey dem perspektivischen Thurm gezeigt ist; ist die Hori-











zontallinie höher, als der Baum, so werden die Linien der Hauptpartieen herunter gebogen seyn; der Stamm z. B. wird beynahe ganz gedeckt werden, wenn der Standpunkt etwas hoch ist.

An Tannen und Fichten achte man darauf, daß die Zweige sich gut verkürzen, besonders die, welche nach dem Gesichtspunkt zu laufen, und daß man die Zweige nicht allein von der vordern Seite des Baumes, sondern auch aus der hintern ausgehen läßt. Bey Tannen wird am häufigsten darin gefehlt, daß die Zweige nur von beyden Seiten auslaufen, und von vorn und hinten keine zu sehen sind.

Für Anfänger sind auf den folgenden Platten einige Muster von gezeichneten Bäumen zur Übung beygegeben.

Tab. V.

enthält bloße Umriffe von mehreren Baumarten,

Tab. VI.

einige Muster von Linden-, Fichten-, Pappeln-, und Weidenbäumen, welche schon mehr ausgeführt sind.

Tab. VII.

Der Eichbaum zeichnet sich außer dem Wurf der Äste noch durch seinen ganzen Wuchs aus, weil nicht allein die Form oben breiter ist, sondern auch die Blätter im Allgemeinen mehr aufrecht stehen, wie bey den übrigen Bäumen.

Tab. VIII.

ist ebenfalls der untere Theil einer Eiche. Diese wird gut seyn, um daran das Rauhe der Rinde und das Zackige der Äste zu lernen. Die

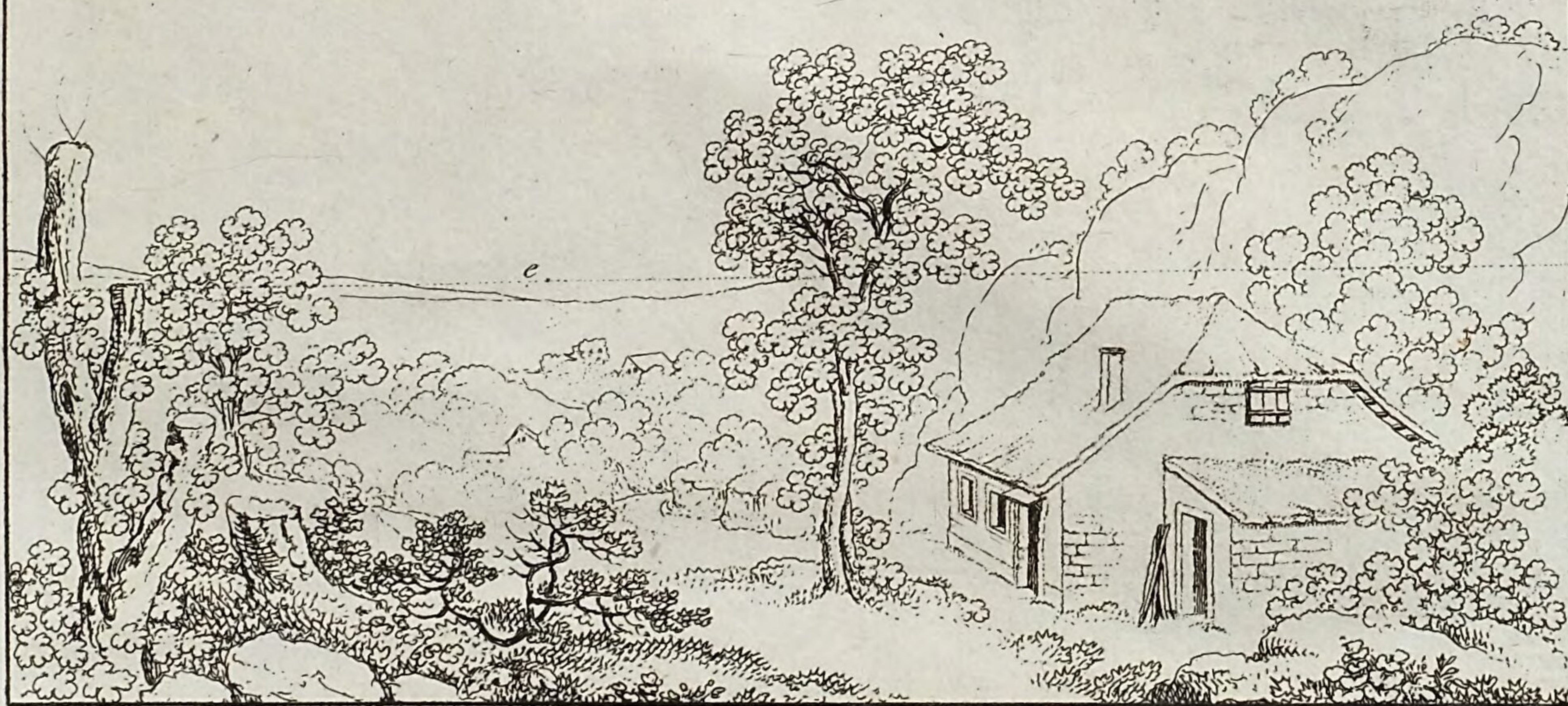
Partieen des Laubes sind hier, so viel wie es sich hat wollen thun lassen, regelmässig nach der auf der *Tab. IV.* angegebenen Manier *cc* ausgeführt. Sollten diese Muster den ersten Anfängern noch im Ganzen zu schwer werden, so kann jeder nach seiner Fähigkeit einzelne Theile dieser Bäume zeichnen, oder nur den Umriss ohne Schatten. Doch glaube ich, dass die zu lange Übung nach einzelnen Theilen nie so vortheilhaft ist, weil gerade die Zusammensetzung der Partieen die größte Schwierigkeit macht.

Es ist hier wohl der schicklichste Ort, einige wenige Bemerkungen über die *Kräuter des Vordergrundes* mitzutheilen. Man hüte sich, eine Landschaft mit diesem Schmuck zu überladen, denn wie in allen Dingen das Überhäufte unangenehm wird, so ist dieses auch der Fall bey Austheilung dieser Kräuter. Besonders nachtheilig ist es der Landschaft, wenn die einzelnen Blätter dieser Kräuter zu groß vorgestellt werden *), denn das Auge wird dadurch von den Haupt-Gegenständen abgezogen, welche dadurch etwas Kleinliches erhalten. Diese Kräuter müssen also immer dem Ganzen untergeordnet seyn, und nicht als Hauptsache da stehen.

Entwurf der Landschaft.

Der Entwurf soll durch wenige charakteristische Linien alle Haupttheile einer Landschaft, Bäume, Felsen, Häuser u. s. w. angeben,

*) Um Beyspiele zur Übung zu geben, ist *Tab. VI.* hiervon eine Ausnahme gemacht.



damit wir, wenn wir Werke anderer Künstler nachahmen, den Entwurf mit dem Original vergleichen, und die Fehler gegen die Ähnlichkeit im Ganzen vermeiden können. Wenn wir unsere eigenen Ideen aufzeichnen, soll er dazu dienen, uns zu einer Übersicht des Ganzen zu verhelfen, und um untersuchen zu können, ob der Entwurf allen Kunstregeln gemäß sey. Bey Entwürfen, welche Gegenstände der freyen Natur betreffen, nutzt er sowohl, um ihre Ähnlichkeit zu untersuchen, als auch, um zu prüfen, ob man die beste Ansicht, Beleuchtung, u. f. w., gewählt habe. Man wird hierdurch seinen Geschmack bilden, und das Gesehene bey eigenen Compositionen wieder benutzen können. Man stärkt dadurch auch die Einbildungskraft zu neuen Erfindungen, wenn man oft Entwürfe nach eigenen Ideen macht. Eine Idee, welche gezeichnet werden soll, muß vorher erst in der Phantasie entworfen seyn, und da wie ein ausgeführtes Bild uns vorschweben. Soll dieser Entwurf nach dem Gedachten richtig werden, so muß man alle Zerstreungen vermeiden. Um neue Ideen hervor zu bringen, vermeide man sogar das Ansehen anderer Zeichnungen kurz zuvor; es wird sonst leicht von diesen etwas in die neue Zusammensetzung übergehen. Die Zerstreung kann auch darin bestehen, daß man gleich anfängt, einzelne Theile auszuführen, wodurch oft die ganze Idee verlohren geht.

Eine andere Art von Entwürfen ist die, welche nach Zeichnungen anderer Künstler geschieht. Ein Beyspiel dieser Art siehet man

Tab. IX.

Hier wird hin und wieder in Thüren und Fenstern ein leichter Schatten angegeben. Man muß bey einem solchen Entwurf immer

die Horizontallinie angeben, weil dadurch die Höhe der entfernten Berge bestimmt wird. Den Augenpunkt aufzufuchen, wird auch beym Nachzeichnen sehr nothwendig seyn, weil man nur auf diese Art die schräg laufenden Linien richtig bestimmen kann: man wird ihn immer da finden können, wo mehrere schräge Linien von einem Hause verlängert, sich auf der Horizontallinie in einem Punkt durchschneiden. In *e* ist bey dieser Landschaft der Augenpunkt, und die punktirte Linie, welche durch den Augenpunkt geht, ist die Horizontallinie. Nach den Regeln der Perspektive wird man auf die innere Breite der Thüren und Fenster Acht haben, und diese nach vorn hin breiter zeichnen als die entfernten. Die Mauern dieser Gebäude sind hier abichtlich gleich dick angenommen, um daran desto eher sehen zu können, wie in der angenommenen Entfernung die Dicke der Mauern allmählig abnimmt, wo die innere Ansicht des Fensters kaum um die Hälfte so breit erscheint, wie die vordere Breite der Thür. Weil die Horizontallinie höher ist wie das Haus, so kann man nicht unter das Dach und unter die Fenster sehen; aber man sieht unten auf die Fensterbänke und oben in den Schornstein. Selbst auf Bäume und Stubben hat die Horizontallinie Einfluß. Dies ist an den Stubben auf dem Vordergrunde zu bemerken; das kürzere Ende zeigt seine obere Fläche, das zweyte ist mit der Horizontallinie gleich und die obere Fläche macht mit derselben eine gerade Linie, das dritte Ende ist höher und muß daher auch durch den in die Höhe gehenden Bogen dieses anzeigen.

Tab. X.

ist ebenfalls noch ein bloßer Entwurf einer Landschaft. Er zeigt eine perspektivische Aussicht, und zwar so, daß sich gleich große Theile
immer

immer weiter entfernt zeigen, wie z. B. die Pappeln. In *e* ist der Augenpunkt, durch welchen die Horizontallinie läuft. Die schrägen Linien vom Thurmdache, von der Mauer und von dem Hause laufen nach dem Augenpunkt *e*. In der gegebenen Entfernung erscheint hier die verkürzte Seite des Thurms kürzer, als die vordere. Die Dicke der Mauer an den Fenstern wird man, wie Seite 27 gelehrt wurde, bestimmen können. Um das obere Gesimse des Thurms richtig zu zeichnen, achte man besonders auf die Ecken der überstehenden Platten, welche so gut an der hintern Seite überstehen müssen, wie an der vorderen. Der entfernte Pfeiler an der Mauer ist kleiner als der vordere, auch die Pfosten an der Planke stehen immer näher beysammen, und der hinten fortgehende Theil der Planke, welcher mit der Grundlinie parallel läuft, zeigt, um wie viel sich diese durch die Entfernung verkleinern. Mit den Bäumen ist dieses derselbe Fall. Die Stämme kommen nach hintenhin immer näher zusammen, und ihre ganze Höhe und Breite nimmt allmählig ab. Durch die punktirten Linien, welche von den Bäumen nach dem Augenpunkt laufen, wird man die Verminderung am besten bestimmen können. Ist die Verkleinerung einiger Theile auf der perspektivischen Fläche gefunden, und stehen mit diesen gefundenen Theilen ähnliche in gleich weiter Entfernung, so darf man nur von erstern Gegenständen, Bäumen, Häusern u. s. w. mit der Grundlinie Parallelen ziehen: z. B. die Höhe des Baums *c* ist hier durch die parallele Linie *ac* und *bd* gefunden, eben so die der entfernten durch *gf* und *hi*. Man sieht hier wieder unter die Fenster des Thurms, weil die Horizontallinie tiefer ist als diese. Man sieht aber oben auf die Bretter der Planke, und auf den in dem Vordergrund liegenden Stein.

Auf diese Art muß jeder Entwurf geprüft werden, wenn er auch nach einer Zeichnung entworfen ist, denn das Augenmaafs ist eine trügliche Sache, besonders bey denen, welche es noch nicht lange, oder nicht nach den Regeln der Perspektive richtig geübt haben.

Tab. XI.

ist ebenfalls der Umriss eines Entwurfs, und ist hier wie

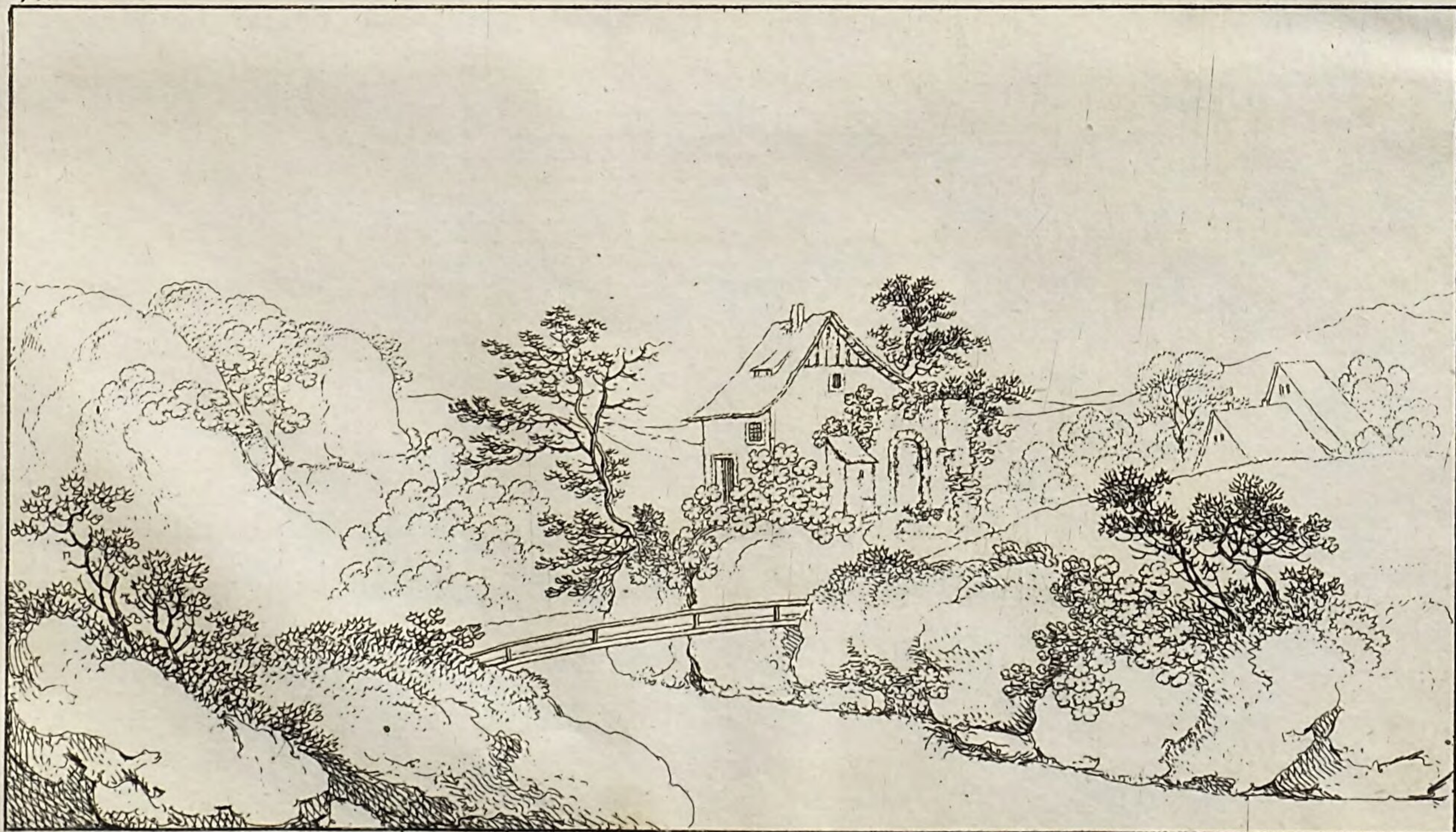
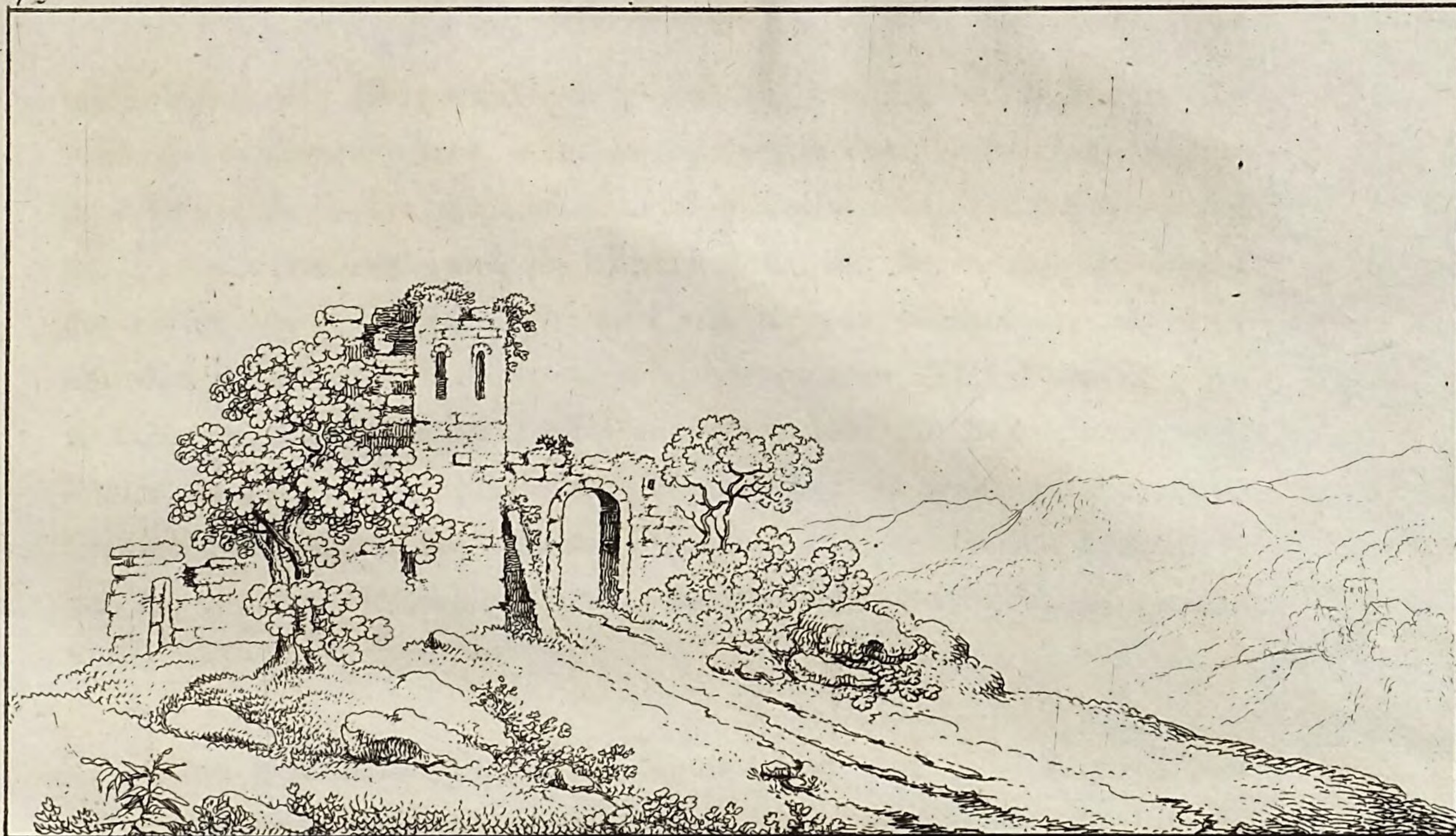
Tab. XII.

zur Übung beygegeben worden. Scharfe Linien, wie man sie hier sieht, sind bey bloßen Umrissen wohl erlaubt; soll die Landschaft aber nachher mit Licht und Schatten ausgeführt werden, so müssen die Umriffe nur schwach angegeben werden.

Wenn der Umriss richtig entworfen ist, so wird den Gegenständen das noch fehlen, wodurch sie sich von einander trennen, und auf einer ebenen Fläche entweder erhaben oder vertieft erscheinen, nemlich Licht und Schatten.

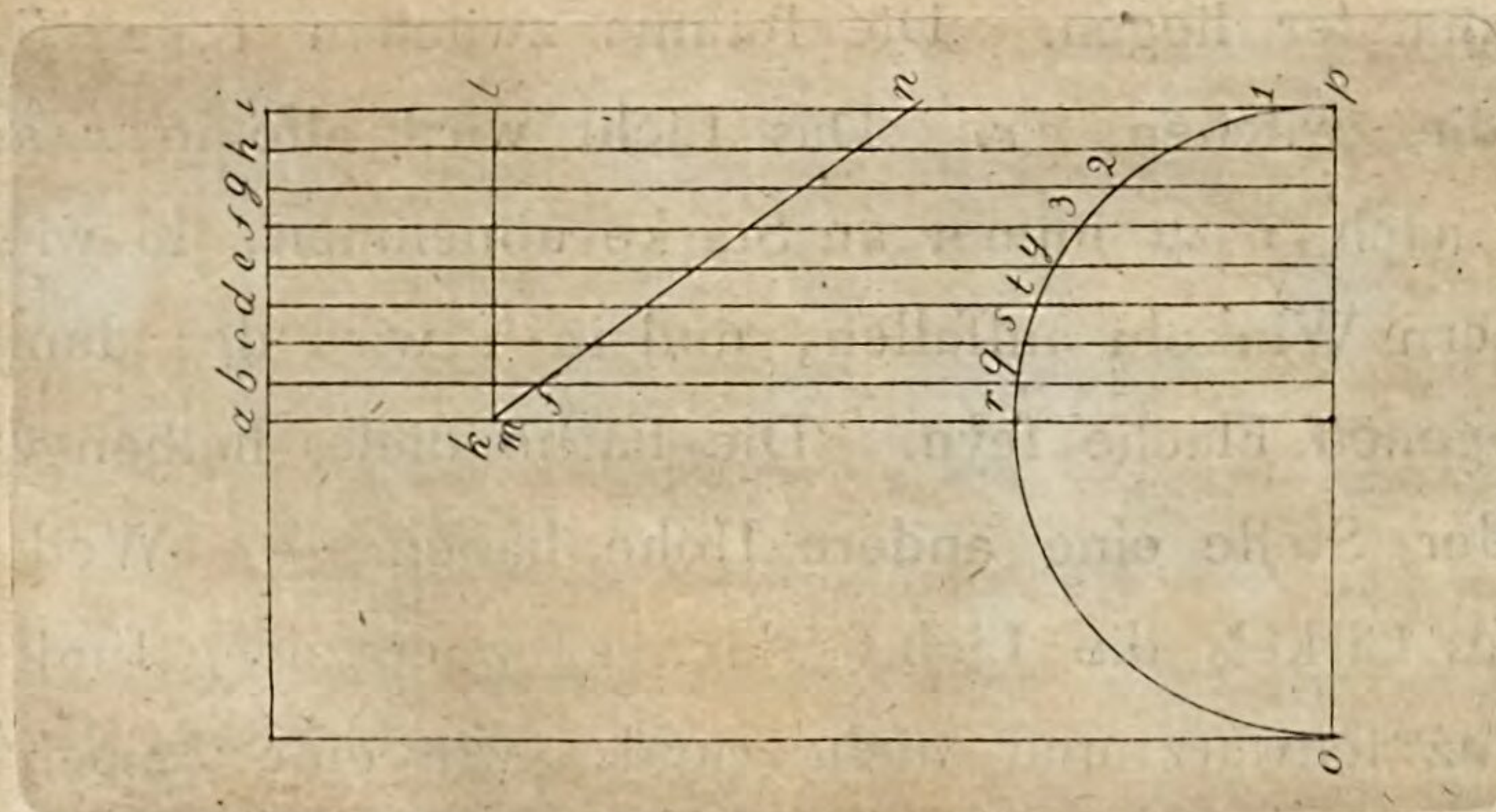
Vom Licht und Schatten überhaupt.

Das Licht ist die Ursache der Farben, und kein Körper kann uns seine Farbe zeigen, wenn ihm das Licht ganz entzogen wird: er sey auch von welcher Farbe er wolle, so wird er uns immer ganz schwarz



erscheinen. — Die verschiedene Stärke des Lichts verändert die Farbe eines Gegenstandes, aber nicht die Art der Farbe, sondern nur ihre Höhe. Je stärker das Licht auf eine Fläche fällt, desto höher wird die Farbe derselben, und je schwächer es ist, desto dunkler bleibt die Farbe. — Am stärksten wird ein Körper beleuchtet, wenn er mit den auffallenden Lichtstrahlen einen rechten Winkel macht, wo er fast ganz die Farbe des Lichts annimmt: und die Beleuchtung wird immer schwächer, je spitzer der Winkel ist, in welchem die Lichtstrahlen ihn treffen. — Ebene Flächen, auf welche die Lichtstrahlen in gleichen Winkeln fallen, müssen eine durchgehends gleiche Farbe haben.

(Eine gute Erklärung dieser Sätze findet man in *Sulzer's Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*). — In der Naturlehre wird gezeigt, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade in gleicher Entfernung von einander parallel laufende Linien vorstellen könne.



Die Linien *ab c d e f g h i* können hier für die parallel laufenden Sonnenstrahlen angenommen werden, und die dadurch gezogenen Li-

nien kl , mn , und den halben Cirkel op denke man sich als Flächen von einer gleich blauen Farbe, so wird die verschiedene Richtung dieser Flächen gegen das Licht einer jeden einen andern Grad von Höhe geben, und jeder Punkt des Bogens wird eine andere Farbe haben. Über die ganze Länge der Fläche kl muß das Licht in gleicher Stärke verbreitet seyn, weil die Punkte $abcdefghi$, in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Fläche gleich weit von einander abstehen. Darum wird die Fläche kl durchgehends dieselbe Farbe haben. Eben so sieht man, daß auf der Fläche mn die Punkte der Lichtstrahlen gleich weit von einander stehen. Daher wird auch diese Fläche mn durchgehends gleiches Licht, und also auch gleiche Farbe haben: aber sie wird einige Grade dunkler seyn, als die Fläche kl , weil die Punkte, in welchen die Lichtstrahlen eintreffen, weiter von einander entfernt sind, und das Licht also um so viel schwächer ist, als die Linie mf länger ist, als der Zwischenraum kt . — Bey der gebogenen Fläche op bemerkt man, daß die Punkte, wo die Sonnenstrahlen auf die Ründung fallen, nicht immer gleich weit von einander liegen. Die Räume zwischen 1, 2, 3, sind größer, als die zwischen qr . Das Licht wird also in r am stärksten seyn, und nach y zu immer an Stärke abnehmen, so wie die Strahlen in spitzern Winkeln auffallen, und in 1 wird der dunkelste Theil dieser gebogenen Fläche seyn. Die Farbe dieses halben Cirkels wird also an jeder Stelle eine andere Höhe haben. — Weil der andern Hälfte dieses Cirkels die Lichtstrahlen ganz entzogen sind, so würde sie uns ganz schwarz und nicht rund, wie eine Kugel erscheinen, wenn nicht noch eine andere Beleuchtung durch den Widerschein entstände.

Schatten ist ein Mangel des Lichts, welcher dadurch entsteht, daß ein dunkler undurchsichtiger Körper den Fortgang der Lichtstrahlen hindert. Er entsteht also durch das Licht, und seine Stärke und Schwäche hängt immer vom Lichte ab. Je stärker das Licht ist, ein desto stärkerer Schatten entsteht an den Orten, wohin es nicht fällt. Der Ausdruck Licht und Schatten wird darum in der Malerei wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man unzertrennlich verbundene Theile anzeigt. — Wenn bey reinem Sonnen- oder Mondlicht ein Körper auf einer ebenen beleuchteten Fläche aufrecht steht, so wird nicht allein die eine Hälfte desselben in Schatten kommen, sondern es wird auch durch diesen Körper einem Theile der beleuchteten Fläche das Licht entzogen werden; und diesen Schatten nennt man *Schlagschatten*. — Ein jeder beleuchteter Körper wird auch an der beleuchteten Seite immer Theile haben, welche das Licht nicht in der vollen Kraft treffen kann, welche den Lichtstrahlen nicht in einem rechten Winkel entgegen stehen. Auf diesen Seiten wird das Licht mit Schattentheilchen vermischt werden, und ihre Farbe wird aus schwarz und der Grundfarbe des Körpers bestehen. Man nennt diese Stellen *Halbschatten*.

Hiernach würde das Colorit eines jeden einzelnen Körpers leicht zu bestimmen seyn, Licht und Halbschatten würden durch einen Zusatz von weiß und schwarz zur Grundfarbe des Körpers ausgedrückt, und die Schlagschatten wären vollkommen schwarz, wenn nicht der Widerschein auf die Farben und den Schatten den größten Einfluß hätte.

Vom Widerschein.

Körper von einer hellen Farbe werfen nemlich, wenn sie vom Sonnen- oder Tageslicht beleuchtet werden, einen Theil des auf sie fallenden Lichts zugleich mit ihrer Farbe auf andere in der Nähe befindliche Körper zurück, und dies zurückgeworfene Licht nennt man Widerschein. Dadurch werden manche Flächen, welche nach den obigen Grundsätzen dunkel seyn würden, erleuchtet, und auf diese Art die Schatten unterbrochen, welche sonst in das Undeutliche fallen und das Auge ermüden würden. Durch den Widerschein unterscheiden wir z. B. die dunkle Seite einer Kugel von einer Fläche, denn die gerade und parallel fallenden Lichtstrahlen können nur die eine Hälfte der Kugel erleuchten; die andere würde uns als eine schwarze ebene Fläche erscheinen, wenn nicht die Lichtstrahlen, welche neben der Kugel weg auf andere Körper fallen, von diesen zurückgeworfen, und dadurch die Schatten-Seite der Kugel etwas erleuchtet würde. Der dunkelste Schatten von runden Körpern darf nie an dem äußersten Ende des Umrisses seyn, sondern immer mehr nach der Mitte zu.

Helle erleuchtete Körper werfen aber nicht allein einen Theil des auffallenden Lichts zurück, sondern sie theilen nebst diesem auch ihre Farbe den Gegenständen mit, welche das von ihnen zurückgeworfene Licht erleuchtet. Dieser Satz ist einer der wichtigsten in der Lehre vom Colorit. Alle Schatten eines Körpers bestehen nun nicht mehr aus schwarz und der Grundfarbe des Körpers, sondern die Schattenfarbe muß außerdem noch in die Farbe der in der Nähe stehenden widerscheinenden Körper spielen. Man sieht dieses am besten, wenn

man zwey runde Körper, wovon der eine blau und der andere weiß ist, neben einander stellt, und das Licht von der Seite des weißen Körpers fallen läßt. Der blaue Körper wird, alsdann dem weißen seine Farbe in der Schattenseite mittheilen, und die Schattenfarbe des weißen Körpers wird aus schwarz, weiß, und blau gemischt seyn. Die Vermischungen dürfen aber nicht so seyn, daß dadurch reine Farben entstehen. Wenn z. B. ein blauer Körper gegen einen gelben den Widerschein wirft, so darf man diesen wohl in das grünliche fallen lassen, allein es darf nie ein reines schönes Grün hervorgebracht werden. Die Farbe des Körpers, gegen welchen der Widerschein fällt, muß immer die Oberhand behalten.

Die Stärke des Widerscheins hängt von folgenden Umständen ab. — Je stärker die Beleuchtung ist, desto stärker ist auch der Widerschein, denn je mehr Licht auf die Körper fällt, desto mehr können sie auch zurückwerfen. — Alle hellen Farben, so wie sie mehr in das Weiße fallen, geben einen stärkern Widerschein als die dunkeln, und je größer die widerscheinende Fläche ist, desto allgemeiner wird auch der Widerschein seyn. — Ein widerscheinender Körper wirft mehr Licht auf die in der Nähe desselben stehenden Gegenstände, als auf entfernte: nur darf der Gegenstand, der den Widerschein erhält, dem widerscheinenden Körper nicht so nahe stehen, daß er ihm das Licht entzieht. Daraus erklärt es sich, daß oft Körper, welche nahe am Wasser stehen, überhängende Zweige u. s. w. vom Widerschein des Wassers nicht so stark erhellet werden, als entfernte. — Von einer spiegelhellen Fläche wird das Licht in eben dem Winkel zurückgeworfen, in welchem es auffiel, wie in der Op-

tik gezeigt wird, und wie man bey Sonnenschein durch Hülfe eines
 Spiegels selbst sehen kann. Eben daher werden auch diejenigen
 dunkeln Gegenstände am stärksten durch den Widerschein erleuchtet,
 nach welchen das widerscheinende Licht vom widerscheinenden Kör-
 per in eben dem Winkel ausfährt, in welchem dieser sein Licht erhielt.
 Dieser Widerschein kann, wenn er vom Wasser zurückgeworfen
 wird, zuweilen so stark werden, wie das Licht selbst, wie man z. B.
 an Brückenbogen bey Sonnenschein bemerkt. — Alle Widerscheine
 können nur im Schatten merklich werden. Zwar nimmt auch ein er-
 leuchteter Körper von einem nahe an ihm liegenden merklich hellern
 etwas Licht an, aber der Unterschied der Helle muß sehr beträchtlich
 seyn, wenn die Wirkung des Widerscheins in die Augen fallen soll.
 Je stärker die Schatten sind, desto mehr werden die Widerscheine
 sichtbar werden. — Beym Mondenschein fallen die Widerscheine
 weg, und daher sind alle Schatten hart und undurchsichtig.

Von diesen Widerscheinen hängt die Schönheit eines Gemäldes
 ab, denn die Schatten verlieren dadurch ihre Härte, und alle Theile
 einer Landschaft kommen dadurch in eine Übereinstimmung der Be-
 leuchtung und der Farben. Bey Anordnung eines Gemäldes müssen
 gleich die Widerscheine so berechnet werden, daß sie nicht allein
 in die Schatten gut wirken, und diesen die Härte benehmen, sondern
 auch ein angenehmes Colorit hervorbringen. Man hüte sich aber ja,
 den Widerschein zu mißbrauchen. Oft sieht man, selbst an den
 schätzbarsten Gemälden, z. B. *Jordan's* und *Ruben's*, die Wiede-
 rscheine an einem dunklen Körper so hart abgeschnitten, daß es an
 das Wunderbare grenzt. Man nennt diese Abweichung von der Na-
 tur

tur malerische Freyheit. Der Künstler hat wohl Freyheit, diese darf aber nie in das Unwahrscheinliche fallen. Man muß es einem Landschafts - Gemälde, für sich betrachtet, niemals ansehen können, daß der Künstler von der malerischen Freyheit Gebrauch gemacht hat.

Ehe wir aber zur Erklärung der folgenden Kupfertafeln fortgehen, müssen wir noch die Lehre vom Schlagschatten etwas genauer kennen lernen.

Vom Schlagschatten.

Die Schlagschatten entstehen nur bey reinen Sonnen- und Mondlicht. Ihre Gestalt hängt daher von dem verschiedenen Stande der Sonne und des Mondes ab. Steht Mittags die Sonne hoch, so sind die Schlagschatten auf horizontalen Flächen kurz. Körper, welche aber auf perpendiculären Flächen überstehen, z. B. die Dächer, werfen alsdann einen breiten Schatten. Steht aber Abends oder Morgens die Sonne niedrig, so werfen aufrecht stehende Körper auf horizontalen Flächen, z. B. Baumstämme, Thürme u. s. w., auf der Erde einen sehr langen Schlagschatten. — Wenn der Körper, welcher den Schlagschatten verursacht, und die Fläche, worauf dieser fällt, von derselben Farbe sind, so könnte man fragen, welcher von beyden Schatten der dunkelste seyn müsse, der an der dunkeln Seite des den Schlagschatten werfenden Körpers, oder der auf der erleuchteten Flä-

che dadurch geworfene Schatten, weil beyde durch die Sonne entstehen. Diese Frage beantwortet sich schon aus dem vorigen. Das Licht, welches neben dem aufrecht stehenden Körper weg auf die Fläche fällt, wird nach dem aufrecht stehenden Körper zurückgeworfen, und dieser dadurch auf der Schattenseite etwas erleuchtet werden. Der Schlag Schatten auf der Fläche erhält kein solches Licht, und wird daher in der Regel dunkler seyn, wie der Schatten am Körper selbst, wie man auch *Tab. IX.* sieht. — So wie der Widerschein nie auf erleuchtete Gegenstände wirken kann, so zeigt sich der Schlag Schatten nicht anders als auf erleuchteten Flächen. Aber eben so wie dort unter dem Vorwande der malerischen Freyheit oft das widerscheinende Licht gemißbraucht wurde, so findet man auch oft, daß auf dem Vordergrunde, der ganz im Schatten ist, von den Figuren oder andern Gegenständen, welche darauf stehen, ein Schlag Schatten selbst im Schatten angegeben ist. Dieses ist ganz widernatürlich; wo kein Licht ist, kann auch kein Schatten seyn, weil durch den Widerschein keine Schlag Schatten entstehen. Wenn aber der Widerschein die dunkle Fläche erleuchtet, so kann von der Sonne kein Schlag Schatten darauf geworfen werden, denn wo die Sonne Schlag Schatten sichtbar macht, da muß auch Sonnenlicht seyn, und auf erleuchteten Flächen sieht man keinen Widerschein.

Die Schlag Schatten können in ihrer richtigen GröÙe und Gestalt nicht anders vorgestellt werden, als durch bestimmte Annahme der Höhe des Lichts und durch die Perspektive, weil sie sich auf einer ebenen Fläche eben so verkürzen, wie die Fläche selbst. *Tab. III. Fig. c* sieht man den Schlag Schatten eines Würfels perspektivisch ge-

finden. Die Höhe der Sonne ist hier durch die schräge Linie fg und durch die mit dieser Parallele hi angegeben. Auf welche Seite des Würfels der Schlag Schatten fällt, hängt von der Stellung des Würfels gegen die Sonne ab. Hier ist die Richtung durch die Linie fa willkürlich angenommen. Mit dieser parallel muß aus dem Punkt a des Grundrisses die Linie dh gezogen werden. Um die ferneren Linien des Umrisses zu bestimmen, ist der Augpunkt nöthig. Zieht man aus dem Punkt f nach dem Augpunkt e eine gerade Linie, so findet man den Punkt h . Alsdann zieht man mit der Grundlinie eine Parallele, bis diese die Linie kd berührt, so ist der Umriss des Schlag Schattens richtig bestimmt. Auch hier sieht man wieder, wie nothwendig der Grundriß ist. Ohne diesen würde man die Seite dk gar nicht haben finden können. Häufig fehlt man in diesen Schatten dadurch, daß man sie nur aus den Winkeln a und c fallen läßt, und den hintern zwischen hk und d liegenden Theil ganz wegläßt. Dies ist nur dann richtig, wenn das Licht mit den Seiten des Körpers parallel auffällt.

Tab. III. Fig. 2. Um den Schlag Schatten von runden Körpern zu bestimmen, ist der Grundriß eben so nöthig, und die Richtung der Linie df bestimmt man durch Hülfe des Augpunkts, wie hier geschehen ist. *B* kann man besonders bey Schlag Schatten von Baumstämmen mit Vortheil anwenden: man glaubt oft den Grundriß dabey nicht nöthig zu haben, und macht sie daher gewöhnlich zu breit.

Tab. XI.

An diesem Corinthischen Gebälk wird durch den Widerschein die Ründung der Säule ausgedrückt, und der Schlag Schatten von dem

Gefimfe unterbrochen. Die Schlag Schatten, welche von der Säule und dem Gefimfe auf die ebene Fläche fallen, müssen dunkler seyn, wie die Schatten der Körper selbst, weil das neben den Schlag Schatten fallende Licht einen Theil seiner Strahlen an den Körper wieder zurückwirft. Das von unten an das Gebälke wiedererscheinende Licht fällt nicht auf alle Platten in der nehmlichen Richtung, und daher müssen die vorstehenden Theile, als *a* und *c* heller gehalten werden, als *b* und *d*. Die untere Fläche des Gebälks, welches auf den Säulen ruht, ist ebenfalls heller, wie der auf die Mauer fallende Schlag Schatten *g*, weil er von der Mauer *f* Licht erhält. Eben diese wirft ein noch stärkeres Licht auf die Säulen, theils weil die Säulen der hellen Fläche näher sind, theils auch deswegen, weil sie schon mehr im Winkel der auffallenden Lichtstrahlen liegen; die bey dieser Zeichnung nicht sehr hoch angenommen sind. An der vordern Säule wird das zurückgeworfene Licht sich noch heller zeigen, wie an der zweyten, weil diese an dem Schlag Schatten einen dunklern Hintergrund hat.

Um den Lernenden die oben vorgetragenen Grundsätze durch Beyspiele immer geläufiger zu machen, bemerke ich noch folgendes. Nach den Regeln der Perspektive wird wegen der weitem Entfernung die zweyte Säule schon kleiner als die erste erscheinen. Die schrägen Linien von dem Gebälk laufen nach dem Augenpunkt zu. Die Breite der einzelnen überstehenden Platten kann mit Hülfe des perspektivischen Grundrisses bestimmt werden. Die richtige Krümmung der Bogen, welche die Fugen der Säulen ausdrücken, wird eben so gefunden, wie es bey dem runden Thurm *Tab. IV.* gezeigt ist.



Tab. XII.

Diese Mühle verjüngt sich nach dem Augenpunkte zu, und daher muß auch die vordere Ansicht des Mühlrades breiter seyn, wie die hintere, und die Welle darf nicht in der Mitte des verkürzten Rades seyn, sondern mehr nach der hintern Seite. Der Entwurf dieses Mühlrades ist für den wenig Geübten sehr schwierig. Daher ist das Verfahren auf dem Entwurf der Landschaft angegeben. Man schließt das Rad in ein Quadrat ein, und behandelt denn dieses nach den Regeln der Perspektive. In dies perspektivische Quadrat *ad da* zeichnet man die verkürzte Cirkellinie. Durch die Linien *df* und *bc* findet man den Mittelpunkt für die Welle. Durch die punktirte Linie, welche von dem überstehenden Dache an der senkrechten Mauer herunterläuft, ist die Höhe des Lichts angegeben, mit welcher Linie auch der Schlag Schatten von der Welle parallel laufen muß. Die Breite dieses Schattens wird durch den Durchschnitt gefunden, wie es bey *Tab. IV. Fig. 2.* gezeigt worden. Die Widerscheine vom Wasser sind hier sehr schwach, weil das Wasser unruhig ist. Eben daher sind hier auch keine Bilder im Wasser zu sehen.

Von den Bildern im hellen Wasser.

Wenn das Wasser ruhig und nicht beleuchtet ist, so sieht man darin die Bilder *) der am Wasser stehenden Gegenstände wie in einem Spie-

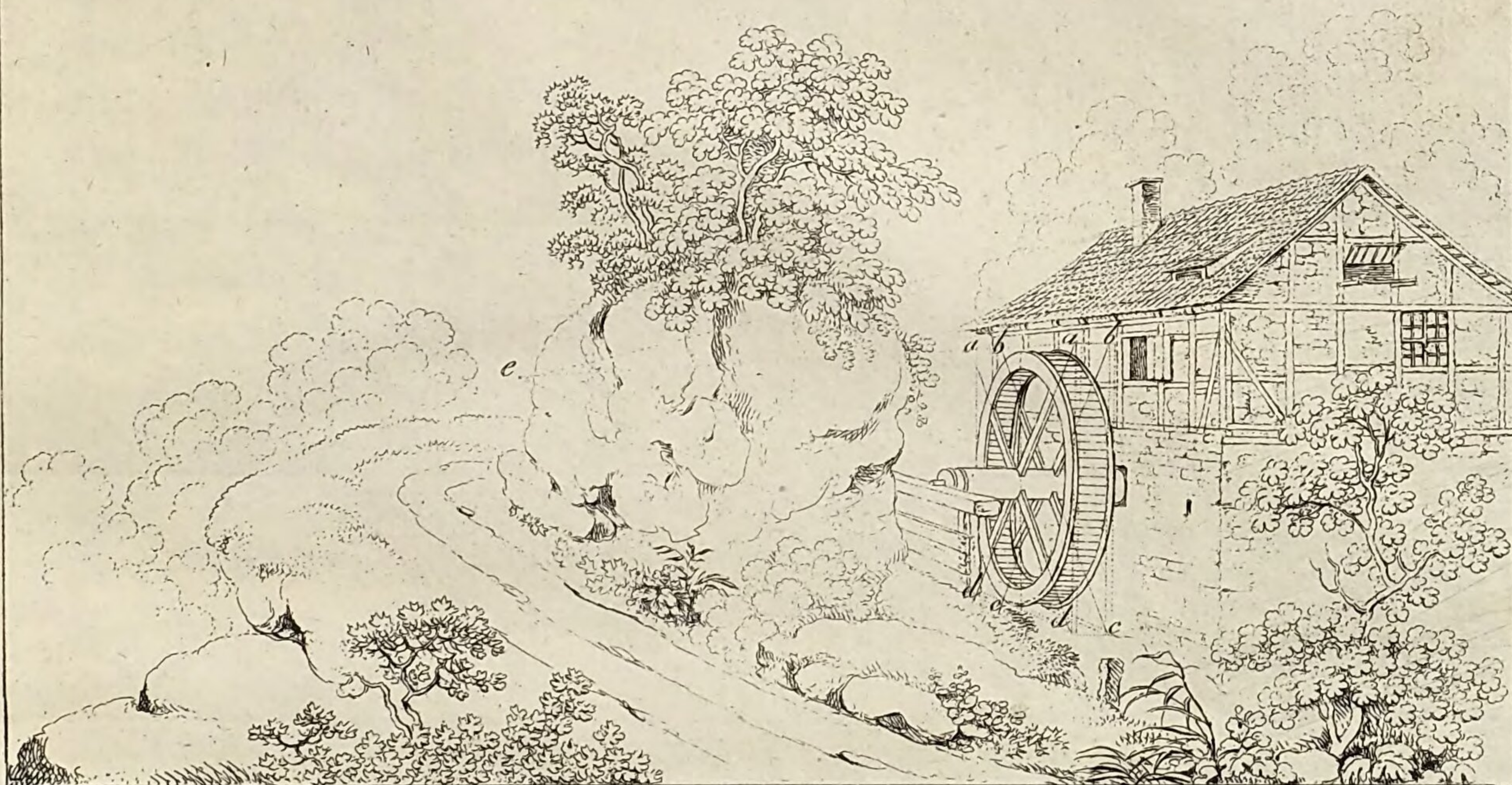
*) Mehrere Schriftsteller nennen auch diese Bilder Widerscheine. Um

gel. Diese Bilder sind aber nie so deutlich, wie man die Gegenstände in der Natur selbst sieht, weil das Wasser die Strahlen nicht vollkommen zurückwirft. — Bekanntlich sieht man diese Bilder von der entgegengesetzten Seite, und in ganz andern Richtungen, wie die Gegenstände selbst. Die Veränderung, welche die Gegenstände im Wasser leiden, hängt größtentheils von der Höhe der Horizontallinie und dem Augenpunkt ab. Der Schein im Wasser wird, um ihn perspektivisch darzustellen, auf eben die Weise behandelt, wie es oben in der Perspektive von den Gegenständen selbst gelehrt wurde. Man trägt ihre Höhe über dem Wasser unterwärts, und zieht von da Linien nach dem Augenpunkt. — Die Gegenstände, welche nicht nahe am Ufer stehen, sieht man im Wasser nicht ganz, und je weiter sie entfernt sind, desto weniger sieht man davon. Um diese Abnahme richtig zu bestimmen, mißt man im Mittel- und Vordergrunde die senkrechte Höhe eines Gegenstandes und seine Entfernung vom Wasser. Um so viel die erstere Linie länger ist als die letztere, so viel wird man vom obersten Theile des Gegenstandes im Wasser sehen. Folgende Beyspiele werden dies deutlicher machen.

Tab. XIII.

Mißt man an diesem Thurm die Länge der senkrechten Höhe a , und trägt diese unterwärts von der Grundlinie des Gegenstandes über den dazwischen liegenden Raum bis auf die Wasserfläche ab, so sieht man, wie viel dieser Erdstrich von der Länge des Bildes wegnimmt.

Wie aber nicht mit dem zurückgeworfenen Lichte zu verwechseln, ist hier ein anderer Ausdruck dafür gewählt.



Die von diesen abgetragenen Punkten nach dem Augenpunkt *e* gezogenen Linien laufen weit schräger, wie die vom wirklichen Thurm, daher die rechte Seite im Wasser sich weit mehr verkürzt, weil das Bild weit tiefer unter der Horizontallinie liegt, wie der Thurm selbst über derselben. So ist auch die Ansicht unter den Rand des Thurms im Wasser weit breiter. Verfährt man mit dem Hause eben so, so wird man finden, daß hier Theile im Wasser erscheinen, welche in der obern Zeichnung gar nicht zu sehen sind. Man sieht unter das Dach und unter die Breite der Thür und der Fenster, das Dach selbst ist im Wasser weit schmaler. Noch deutlicher sieht man dies an der Brücke, welche unter der Horizontallinie liegt, und daher ganz von oben, im Wasser aber von unten gesehen wird. Um zu finden, wie viel man von dem Baume auf der rechten Seite neben der Brücke im Wasser sieht, trägt man seine ganze Höhe von dem Stamme an bis auf das Wasser ab, und zeichnè dann die untere Ansicht nach den Regeln der Perspektive. Die Pappeln zeichnet man auf die nehmliche Weise.

Tab. XIV.

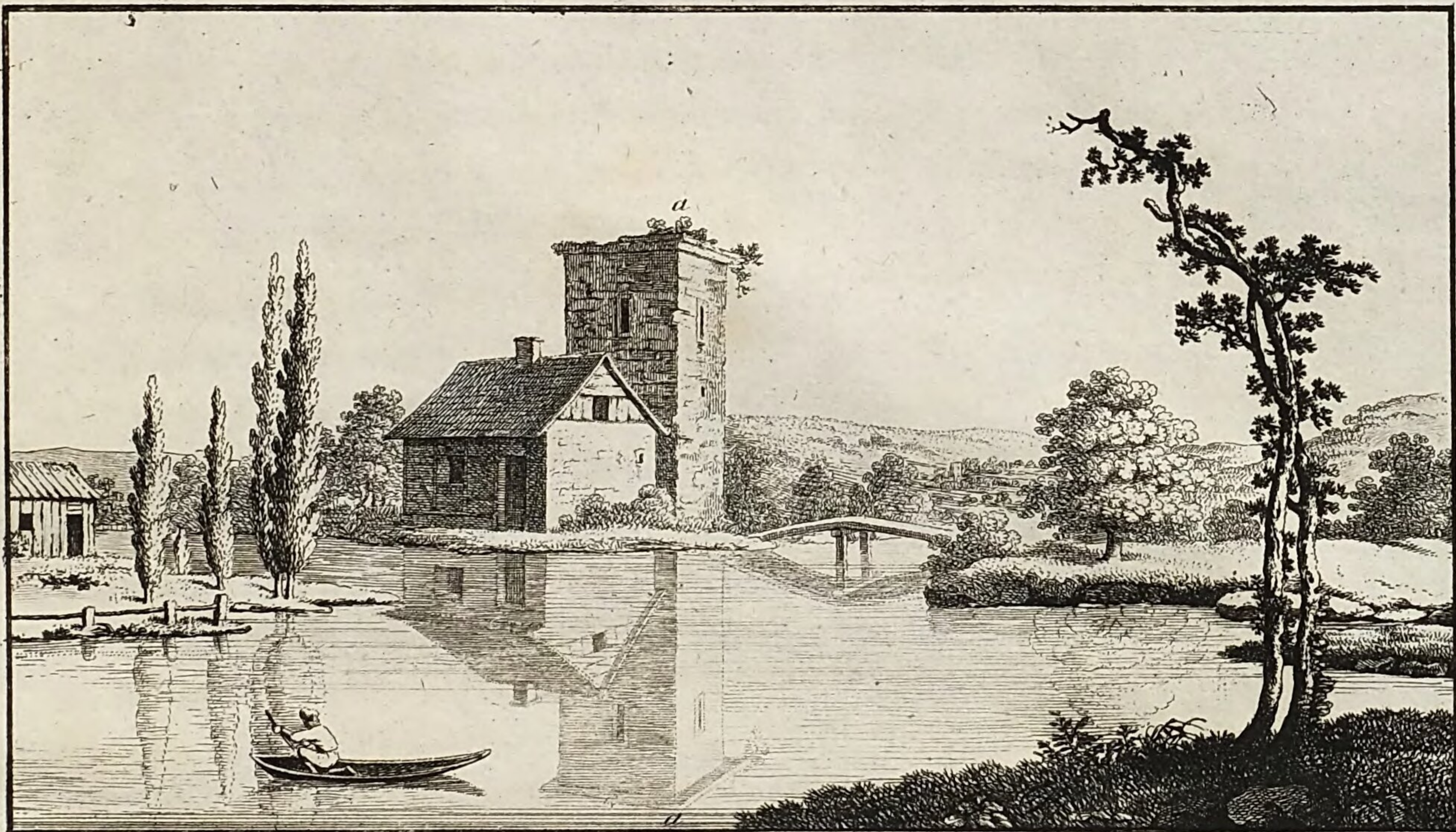
Das Bild des Hauses im Wasser wird wieder dadurch gefunden, daß man die senkrechte Höhe des Hauses von der Oberfläche des Wassers unterwärts abträgt, und von diesen abgetragenen Punkten nach dem Augenpunkt zieht. Weil das Bild weit tiefer unter der Horizontallinie liegt, als das Haus selbst unter und über derselben, so sind alle Linien weit schräger, die Ansicht unter das Dach breiter, und das kleine Dach sieht man im Wasser fast gar nicht.

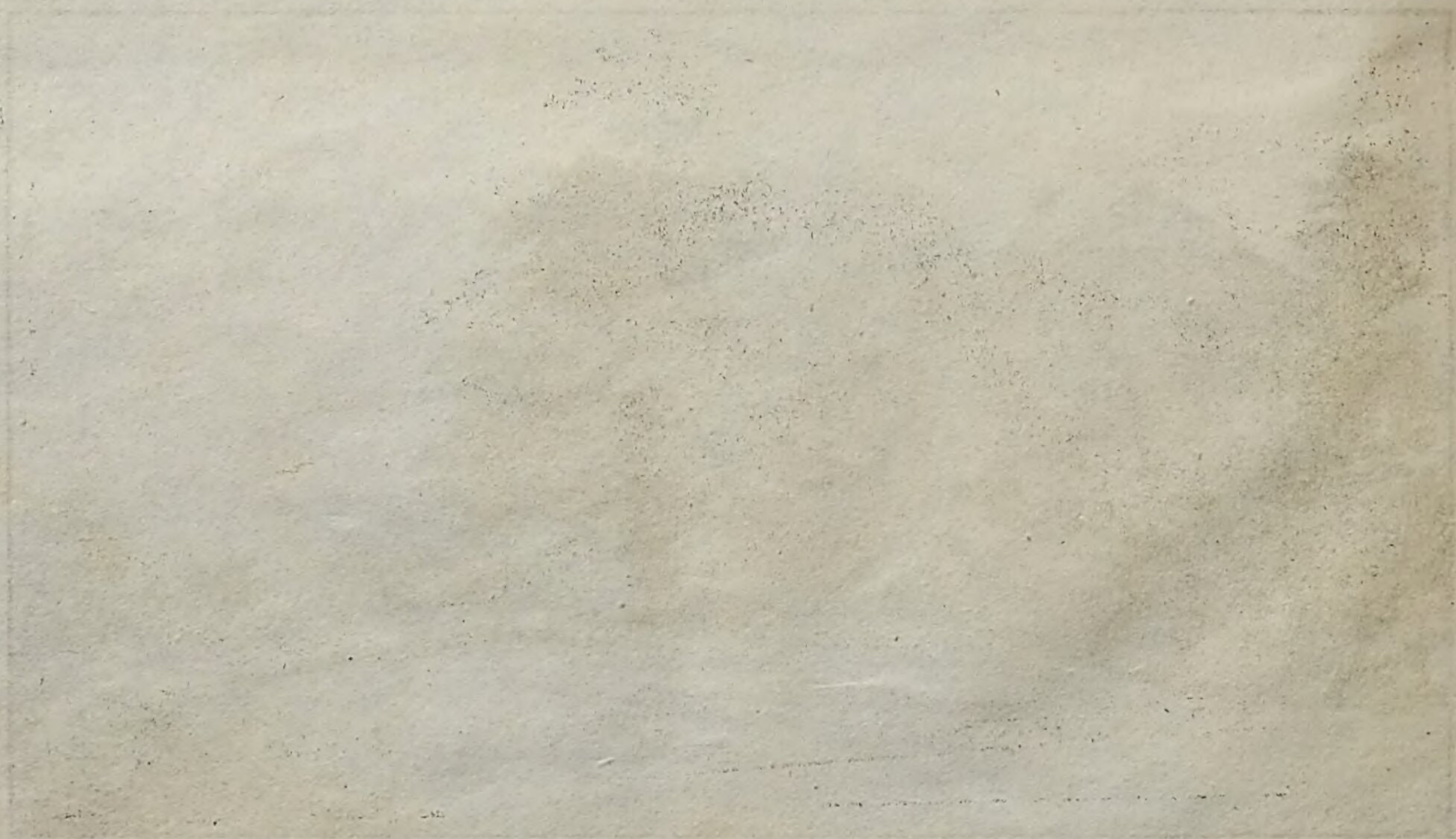
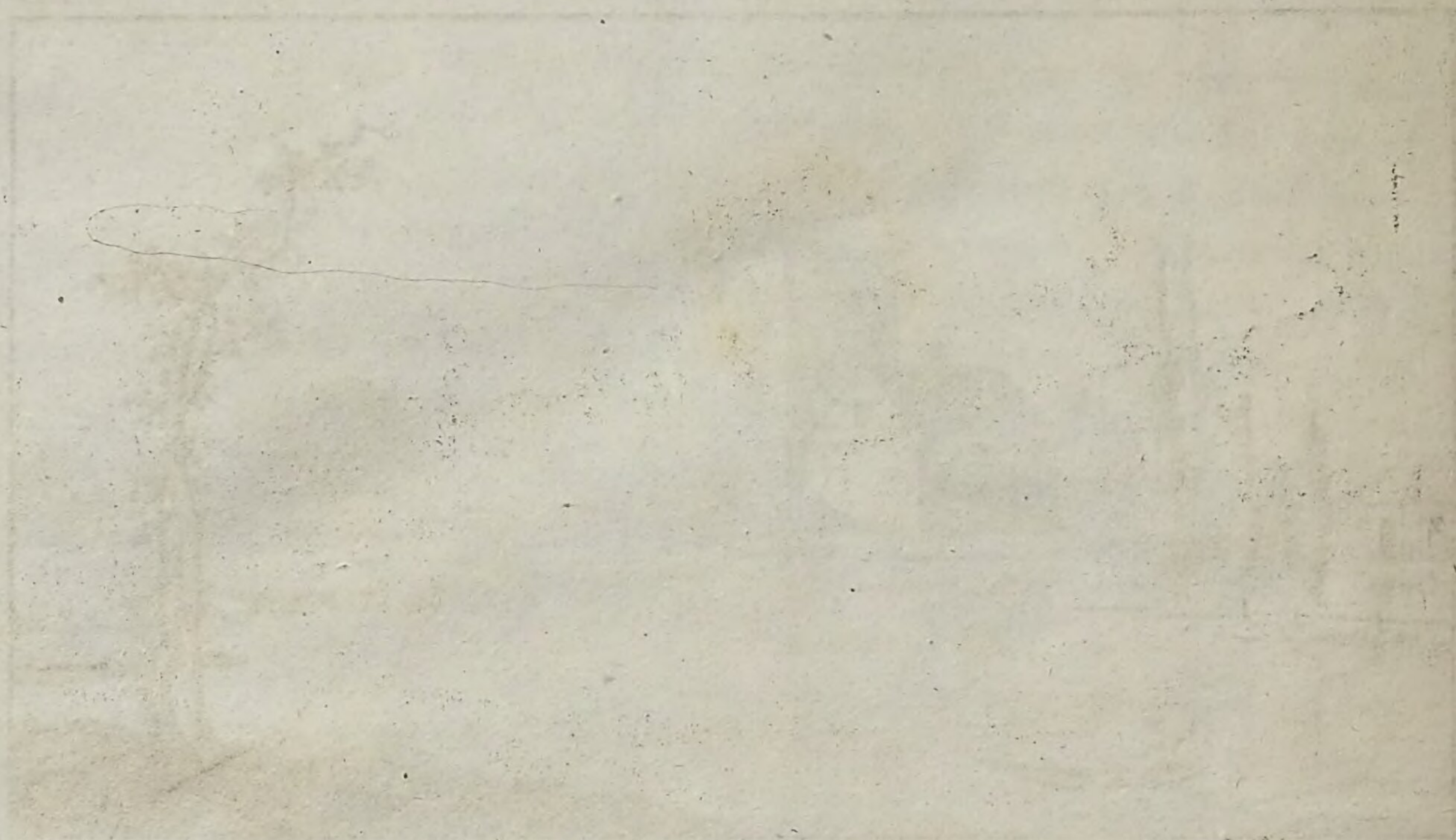
Diese Landschaft ist zugleich ein Beyspiel zu den oben vorgetragenen Sätzen über den Widerschein vom Wasser. Die Beleuchtung kommt von hinten her, wie an dem Schlag Schatten z. B. des Schornsteins zu sehen ist. Die vordere Seite des Hauses, wie auch der Bäume müßte aus der Ursache ganz im Schatten seyn, und es würde bey der Ausführung viele Schwierigkeiten verursachen, die einzelnen Gegenstände deutlich vorzustellen, wenn nicht durch den Widerschein vom Wasser, welcher wegen der hoch fallenden Lichtstrahlen sehr stark seyn muß, eine zweyte Beleuchtung entstände. Es wird dadurch nicht allein die ganze Schattenseite des Hauses schwach, sondern auch der überstehende Theil des Dachs fast vollkommen erleuchtet. Die links daneben stehenden Bäume und Felsen erhalten ihr Licht allein vom Wasser, und der rechts vom Hause stehende große Baum wird ebenfalls von unten herauf etwas dadurch erleuchtet. Wenn diese Landschaft colorirt wäre, so würde das Wasser auch die Farbe der Luft an diese Gegenstände werfen, und dadurch ein sehr angenehmes Colorit entstehen.

Tab. XV.

sieht man, wie auf der vorigen, theils wie sich Gegenstände im Wasser zeigen, theils wie sie durch den Widerschein vom Wasser erleuchtet werden. Weil die Brücke unter der Horizontallinie liegt, so sieht man ihre obere, im Wasser aber ihre untere Seite. Um den Bogen im Wasser richtig vorzustellen, verkürze man ein länglichtes Quadrat, wie es *Tab. II.* geschehen ist. Trägt man die Höhe der Brücke in das Wasser ab, und zieht nun von den beyden Enden dieser Linien nach dem

Augen-





Augenpunkt, so hat man die beyden Seiten des Quadrats. In das verkürzte Oblongum zieht man gleich weit von einander mehrere Linien, und zeichnet dann durch diese die Bogenlinie, wie es oben bey *Tab. IV.* gezeigt wurde.

Die Lichtstrahlen sind bey dieser Landschaft nicht sehr hoch angenommen. Das Licht fällt auf die hintere Seite der Brücke, und wird vom Wasser auch unter die Brücke zurückgeworfen. Theils weil das Wasser nie das stärkste Licht auf ganz nahe Gegenstände wirft, theils weil die zurückgeworfnen Sonnenstrahlen in verschiedenen Winkeln unter den Bogen fallen, ist der Widerschein in der Mitte der Wölbung am stärksten, und nach den Seiten zu immer schwächer. — Hieher gehört auch

Tab. XIX.

Bey dieser Landschaft fällt das Licht von vorn, wie die Schlag Schatten von dem Baume und dem Thurme zeigen, deren Breite durch den Grundriß bestimmt werden kann. Die Bogenlinien sowohl des obern als des untern Theils des Thurms zu finden, kann man sich nur der pag. 29 angegebenen Hülfsmittel bedienen. An der Schattenseite erhält der Thurm den Widerschein von der dahinter stehenden Mauer.

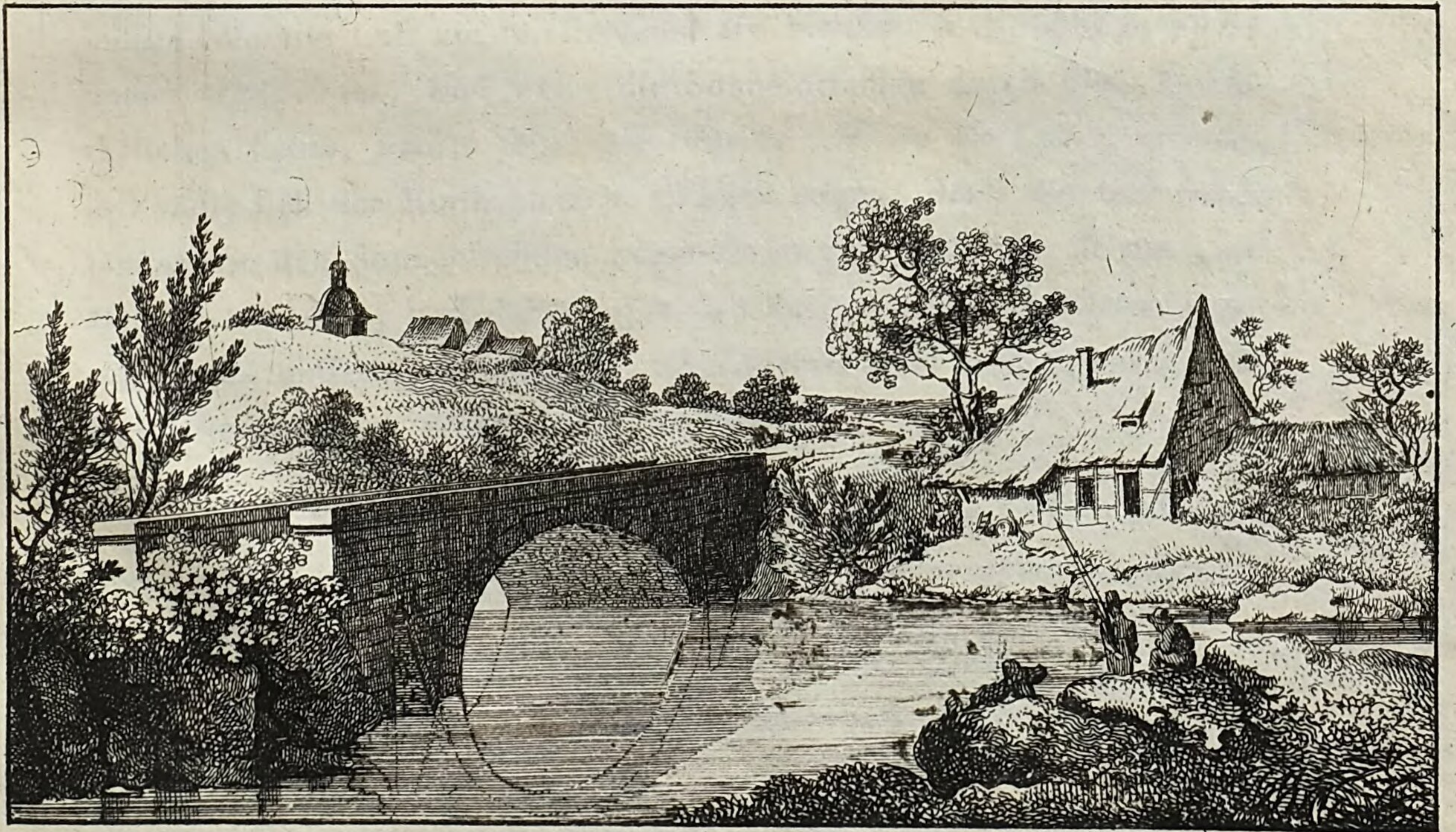
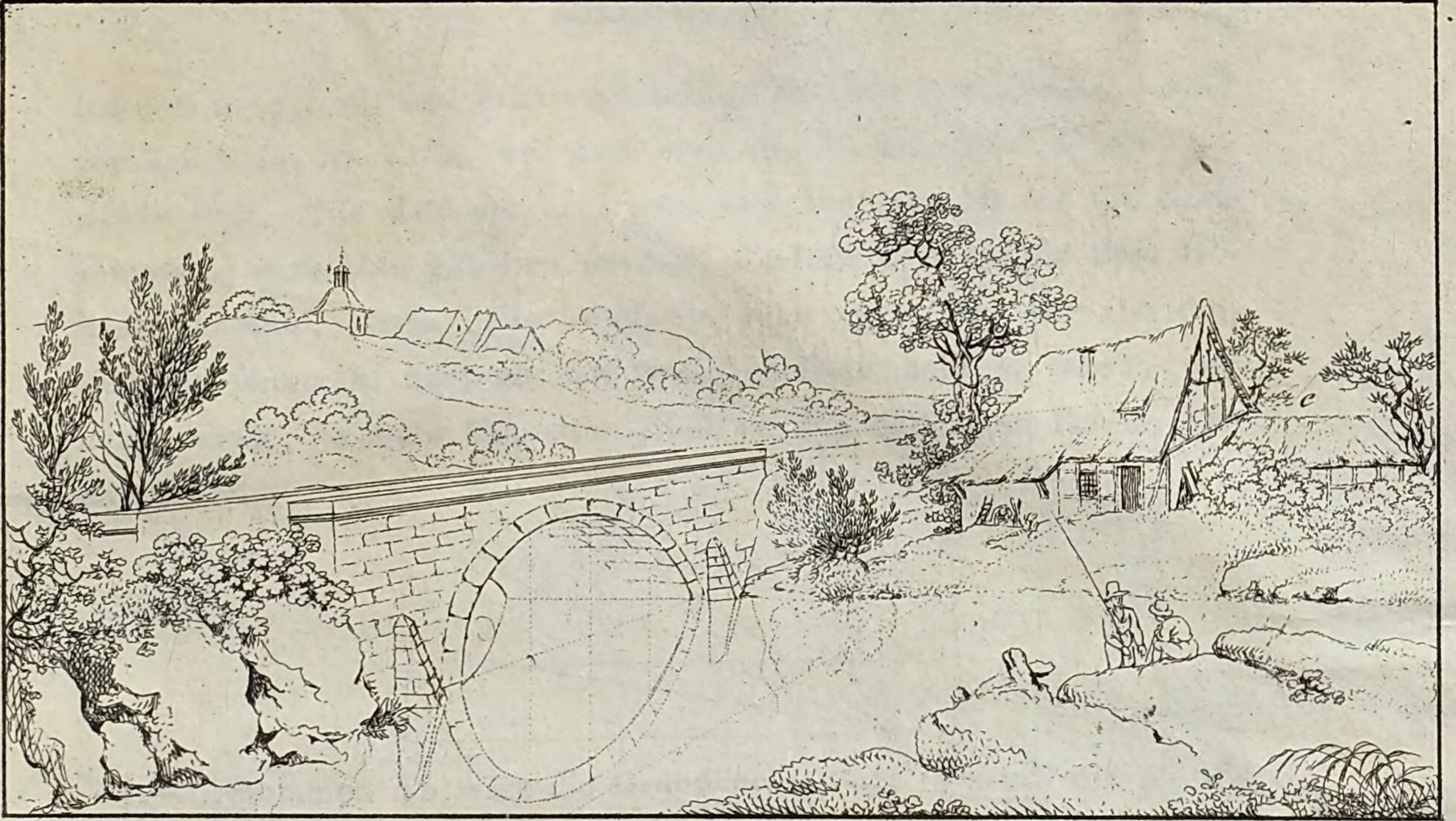
Von der Luft und den Tageszeiten.

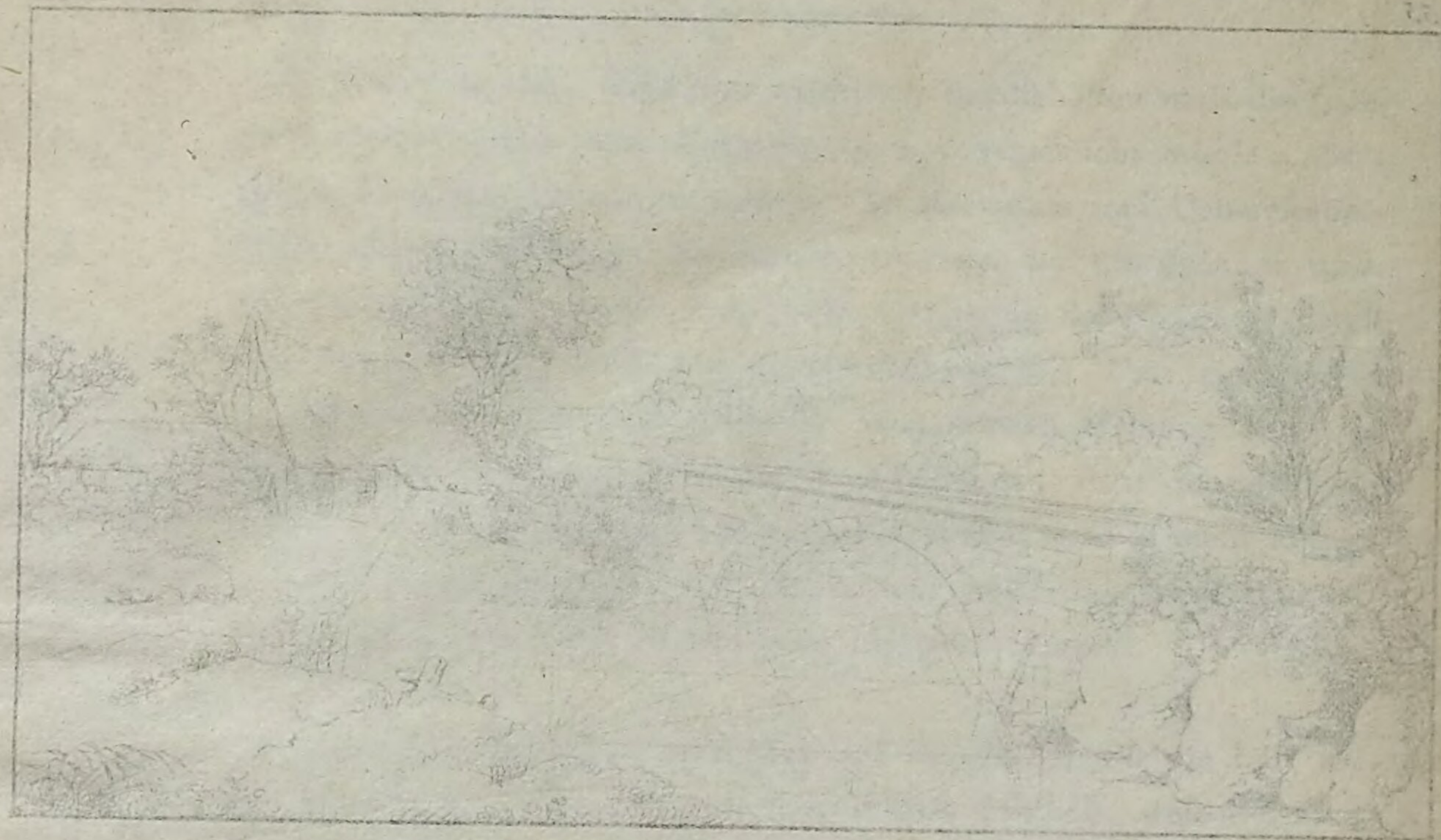
Was man gewöhnlich den Himmel nennt heist in der Malerei die Luft. Von der Beschaffenheit derselben hängt in Rücksicht auf das

Colorit sehr viel ab, denn bey colorirten Landschaften muß die Luftfarbe in die Farbe aller Gegenstände mit eingemischt werden, wodurch die ganze Landschaft eine gewisse Harmonie und Uebereinstimmung erhält, welche in der Kunstsprache der Luftton genannt wird. Die Luftfarbe fällt immer mehr oder weniger in das Röthliche, weil dies die eigentliche Farbe der Sonnenstrahlen ist. Daß diese Farbe aber nicht immer die nehmliche ist, hängt meiner Meinung nach von den Dünsten ab, die sich in der Luft befinden, denn je reiner die Luft ist, desto röthlicher scheint auch die Sonne, und je mehr Dünste in der Luft sich befinden, desto heller und weißlicher wird auch ihr Schein seyn, wie man Abends und Morgens bemerkt.

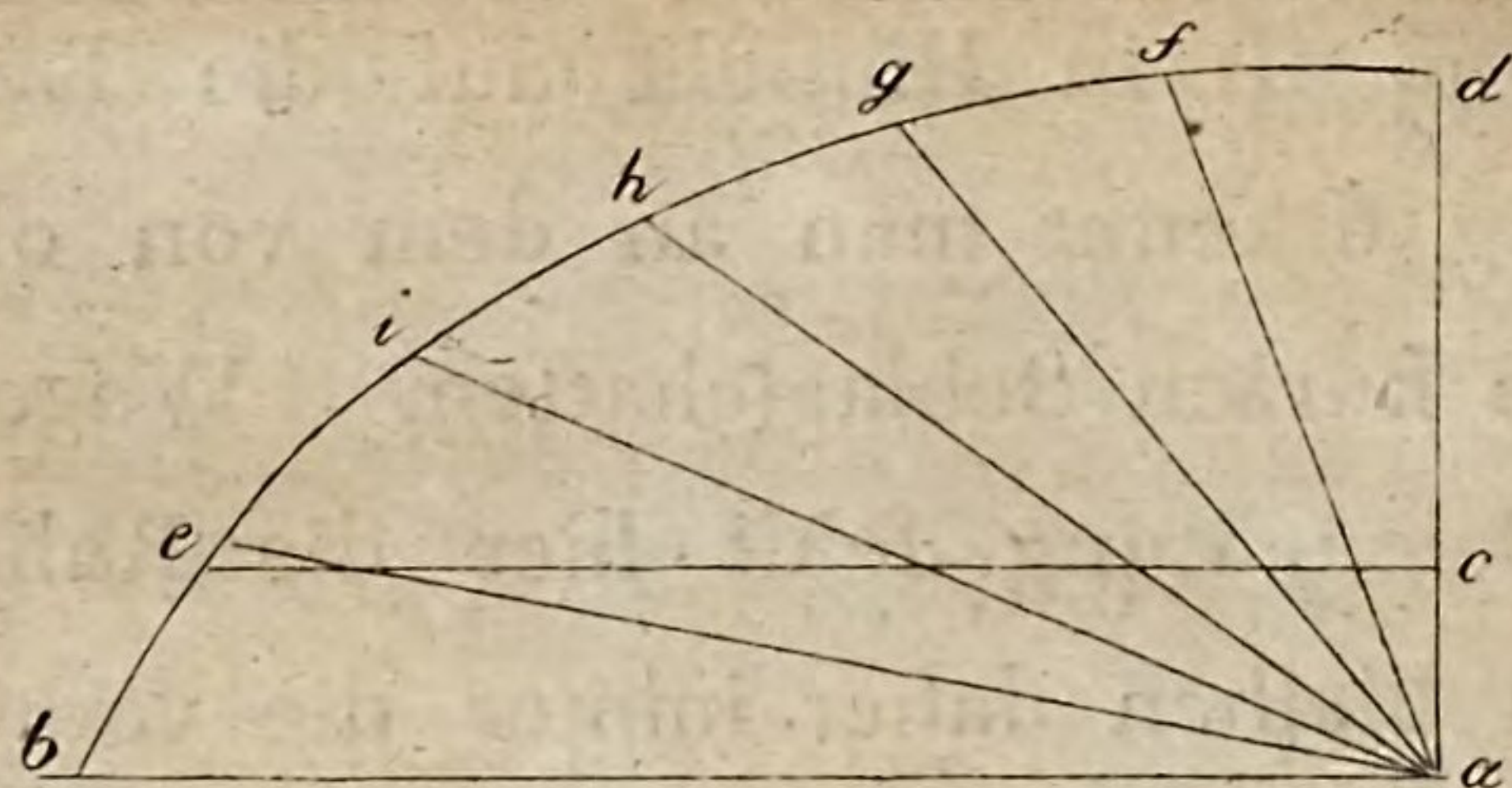
Diese Dünste wirken vorzüglich auf die Ferne. Ist die Luft trübe, so sieht man die entfernten Gegenstände deutlich, weil alle Dünste so hoch stehen, daß sie unsern Augen keine Hindernisse in den Weg legen. Bey hellen Sonnenschein hingegen treten die Dunsttheilchen, welche von der Sonne aufgezogen sind, vor die Gegenstände, und werden, durch das darauf fallende Sonnenlicht beleuchtet, nur noch deutlicher gesehen. Die Nachahmung dieser Dünste in der Ferne trägt sehr viel zur Schönheit einer Landschaft bey, und die Harmonie der Farben kann hierdurch auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht werden. Um diesen Duft hervorzubringen, bedient man sich mehrerer Mittel. H. *Hackert* in Neapel *) überlasirt die Ferne mehrere mal mit einer dünnen Luftfarbe. Ich glaube dies Verfahren schon öfters an ältern Landschaften bemerkt zu haben, und

*) S. *Breifing* Reliefs Perspective.





halte es meiner eigenen Erfahrung zufolge für sehr zweckmäfsig. Aber vorzüglich in die Farbe der Luft muß die Farbe dieser Dünste gemischt seyn. Nie darf die Luft ganz rein oder gar bis auf die Horizontallinie ganz blau gehalten werden, sondern je näher sie dem Horizont kommt, desto heller muß sie auch seyn, aus der Ursache, weil wir senkrecht über uns am wenigsten Dunsttheilchen sehen, und immer mehr, je mehr sich unser Blick zu den entfernten Bergen herunterfenkt.



Angenommen ab wäre die Grundfläche einer Gegend und ac die Höhe der aufsteigenden Dünste, so würde ein in a stehender, wenn er von a nach e sähe, weit mehr Dunsttheilchen vor der reinen Luft sehen, als wenn er von a nach d senkrecht über sich sähe. In d müßte also die Luft am reinsten und am blauesten seyn, und in $fghi$ immer weißlicher, und wenn die Sonnenstrahlen durch diese Dunsttheilchen fielen, immer röthlicher werden. Wäre die Luft ganz rein, so könnte sich der Horizont nicht röthlich zeigen, denn die Luft selbst nimmt von den Sonnenstrahlen keine Farbe an. Die Luft ist nie ganz rein von Dünsten, und daher ließe sich auch vielleicht erklären, warum immer entfernte Gegenstände schwächeres Licht und Schatten und schwächere Farben zeigen, als die nähern.

Man darf bey Landschaften nie eine ganz trübe Luft annehmen, weil ohne Licht die Gegenstände nicht genug von einander abgebracht

werden können. Am vortheilhaftesten wählt man eine reine Luft, die hin und wieder mit Wolken bedeckt ist. Dadurch können ganze Gruppen einer Landschaft in Ruhe gesetzt werden, und durch den Widerschein von den Wolken, besonders bey untergehender Sonne, wird eine angenehme Beleuchtung hervorgebracht.

Die Farbe der Luft ist es auch vorzüglich, wodurch man nebst der Beleuchtung die verschiedenen *Tagszeiten* von einander unterscheidet. Der Mond ist in Hinsicht auf die Kunst Charakter der Nacht. Den Mittag erkennt man an dem von oben herabfallenden Licht, und an den kurzen Schlag Schatten. Wegen der überall verbreiteten starken Beleuchtung fehlt hier die Ruhe und das Sanfte. Morgen und Abend bleiben daher immer die vorzüglichsten Tageszeiten für die Wahl des Künstlers. Beyde haben gemeinschaftlich eine ruhigere Beleuchtung, welche durch die langen ~~Schlag~~ Schatten entsteht. Sie sind aber in andern Dingen ~~am~~ von einander verschieden. Des Morgens sind wegen des Nebels alle Schatten sanfter und blasser, und wenn am Morgen eines heitern Tages die Kraft der aufsteigenden Sonne den Nebel niederdrückt, so sieht man diesen in den entfernten Thälern als weißlich gelbe Streifen von den Sonnenstrahlen erleuchtet. Auch haben alle erleuchtete Gegenstände matte Lichter, und die entfernten Gewässer einen weißlichten Schein. Dagegen hat der Abend dunkle Schatten und ein röthliches Licht, und das angenehme Frische, welches dem Morgen eigen ist, ersetzt hier der ruhige Glanz der Abendsonne auf den Feldern. Freilich sind aber diese Unterschiede in der einen Jahreszeit deutlicher, wie in der andern, und vorzüglich ist der Herbst in dieser Hinsicht, und wegen der grossen Mannigfaltigkeit des Grüns, die günstigste Jahreszeit für das Colorit der Landschaft.

Man kann diesen Charakteren einer jeden Tageszeit noch durch die Staffirung zu Hülfe kommen. Des Morgens früh sieht man nur selten Menschen auf den Fluren. Die Wärme des Mittags drückt man z. B. dadurch aus, daß man einen müden Wanderer im kühlen Schatten an einem Bache ruhen läßt, den Abend durch Heerden und Landleute, welche nach ihren Hütten zu eilen.

Ehe ich diese Materie verlasse, muß ich noch auf einige Fehler aufmerksam machen, die ich zuweilen auf Abendstücken bemerkt habe. Man darf nie, wenn auch die Sonne noch so niedrig am Horizont steht, die Strahlen von unten herauf fallen lassen. Obgleich Gegenstände im Vordergrunde perspektivisch weit höher gezeichnet werden, als die Sonne, so können doch wegen der GröÙe unserer Erdkugel selbst in ebenen Gegenden die Sonnenstrahlen nur horizontal mit der Erde auffallen. *Laireffe* hat dies in seinem großen Malerbuche richtig bemerkt, dagegen aber (wie die auf einer Säule stehende Figur zeigt) auf der andern Seite einen ähnlichen Fehler begangen, indem er das Licht von der Mitte des Gemäldes nach beyden Seiten fallen läßt. Wenn auch auf einer Zeichnung die Sonne in der Luft zu sehen ist, so dürfen die Sonnenstrahlen doch nie wie Kerzenlicht die Landschaft aus einem Punkt nach allen Seiten erleuchten, denn wegen der unermesslichen Entfernung der Sonne von unserer Erde sind die Winkel der auf eine Landschaft fallenden Sonnenstrahlen so unendlich klein, daß man sie ohne allen merklichen Irrthum parallel annehmen kann. Ist also einmal die Seite bestimmt, von welcher das Licht auffallen soll, so müssen alle Gegenstände von derselben Seite beleuchtet werden, wenn auch gleich die Sonne in der

Mitte der Landschaft steht. Nur bey Bäumen glaubt man zuweilen das Gegentheil zu bemerken. Sie haben oft an der Schattenseite kleine Lichter; das kommt aber daher, daß das Laub am Ende dünne ist, und das dahinter auffallende Licht durchscheint. Auf der folgenden

Tab. XX.

sind diese Fehler vermieden. Die Sonne steht beynahe mitten in der Zeichnung. Die Richtung der einfallenden Strahlen wird durch die Schlag Schatten bestimmt. Daher muß die vordere Seite des Thurms beleuchtet werden, und auch der Baum auf der andern Seite der Sonnenscheibe muß in eben der Richtung sein Licht erhalten.

Tab. XXI.

Weil der Mond wegen seines mattern Lichts schon leichter vorzustellen ist, so wird bey Nachtstücken in dieser Hinsicht noch öfter gefehlt. Es gilt hierbey aber das nehmliche, was oben von der Sonne gesagt ist. — Aus der Richtung der Schlag Schatten sieht man die Richtung des Lichts, und daher kann der Thurm, welcher links auf der Anhöhe steht, nicht erleuchtet werden.

Von der Gruppierung und dem Zeichnen nach der Natur.

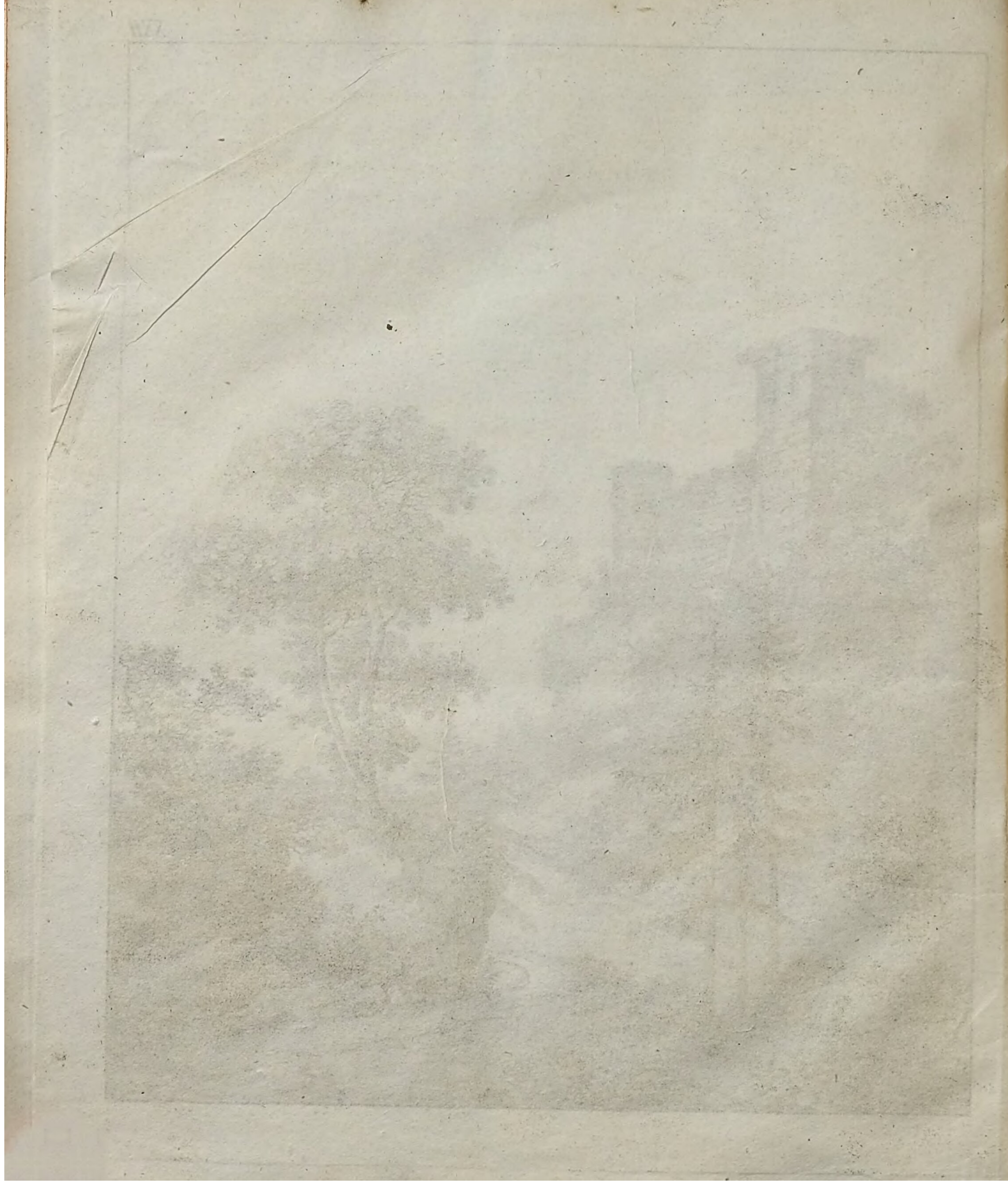
Wenn man Landschaften nach der Natur zeichnen und coloriren will, ist es nicht hinlänglich, daß man eine Gegend, wie man sie, viel-











leicht zum ersten male, sieht, getreu und richtig darstellt, sondern es ist noch manches andere dabey zu beobachten, um auch ein schönes Gemälde hervorzubringen. Nebst der Anordnung der Beleuchtung kommt es hier vorzüglich auf die Gruppierung an.

Unter einer *Gruppe* versteht man mehrere zu einem Ganzen vereinigte Theile einer Landschaft, wovon jeder für sich allein schon ein Ganzes ausmacht, wie Bäume, Felsen, Häuser, Menschen. Nicht durch eine jede Vereinigung einzelner Theile zu einem Ganzen entsteht eine Gruppe. So ist z. B. ein Baum, an welchem alle Blätter und Zweige ein Ganzes bilden, deswegen noch keine Gruppe, sondern nur ein Theil einer Gruppe, so wie wieder alle Gruppen Theile der ganzen Landschaft sind. Die Anordnung dieser Gruppen oder die Gruppierung ist in doppelter Hinsicht wichtig. Die vielen einzelnen Gegenstände, welche die Phantasie sich auf einmal nicht deutlich würde vorstellen können, werden dadurch in wenige Massen gesammelt, und so die Uebersicht des Ganzen erleichtert. Vorzüglich aber nützt sie, insofern man dadurch die Aufmerksamkeit des Beobachters auf den Haupt-Gegenstand lenken kann.

Ein Gemälde muß nemlich durch die Gruppierung und Beleuchtung so angeordnet werden, daß es uns nur als ein Ganzes erscheint. Bey näherer Betrachtung muß das Auge zuerst auf den Haupt-Gegenstand fallen, welchen man durch das hellere Licht kenntlich machen kann, und nach und nach die untergeordneten Theile im Halbschatten entdecken. — Die Neben-Gruppen müssen so geordnet seyn, daß sie die Haupt-Gruppen und Lichter bloß zu erheben und zu ver-

vollkommen dienen; nie dürfen sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache stören. — Vorzüglich muß man bey der Gruppierung alle Wiederholung vermeiden. Alle Gruppen und in denselben die einzelnen Gegenstände müssen in ihren Formen abwechseln, und eine genaue Symmetrie ist hier eben so sehr zu verwerfen, wie sie in der schönen Baukunst zu empfehlen ist. In Hinsicht der Abwechslung und Zusammensetzung ohne Wiederholung wird immer die Weintraube als Muster angeführt. — Nur diese wenige Regeln lassen sich über die Anordnung der Gruppen aufstellen, da dies eine Sache des Geschmacks ist, welchen man vorzüglich durch aufmerksame Betrachtung der Werke großer Meister zu bilden suchen muß.

Man glaube ja nicht, daß die Gruppierung und Anordnung des Gemäldes bey der Landschaftsmalerei sich nur auf die Zeichnung nach eigenen Ideen einschränke, bey der Zeichnung nach der Natur aber nicht anwendbar sey, weil man die Gegend darstellen müsse, wie sie ist. Bey der Vorstelllung hängt doch noch sehr viel von dem Geschmack des Künstlers ab: denn von einem andern Orte, und unter einer andern Beleuchtung angesehen nimmt sich dieselbe Gegend immer anders aus; er kann also die Stellung zur Ausführung wählen, wo die Gruppen sich am besten ordnen. Auch hat ja der Künstler die Freyheit, vorzüglich im Vordergrunde vieles abzuändern, hinzuzusetzen, und wegzulassen, wenn nur die Hauptsache dadurch nicht unkenntlich gemacht wird. Endlich hängt auch die Beleuchtung ganz von seinem Willen ab; er kann sie einrichten, wie er will, wenn sie nur nicht unwahrscheinlich oder unnatürlich ist.

Um



Um nun nach der Natur zu zeichnen, bedienen sich manche der *Camera obscura*. Weil man aber wegen der Dunkelheit die Umriffe der Gegenstände nicht deutlich genug sehen kann, so werden sie oft verzeichnet. — Andere ziehen deswegen den *schwarzen erhabenen Spiegel* vor. Man gebraucht ihn entweder so, daß man die Gegend nach dem im Spiegel sich zeigenden Bilde auf Papier abzeichnet, oder man zeichnet den Umriss der Gegend mit dem Pinsel und weißer Farbe auf den Spiegel selbst. — Das Beste bleibt aber doch immer die Zeichnung aus freyer Hand, weil man da zusetzen und weglassen kann, wie man will. Man muß dabey immer zuerst die Horizontallinie angeben, und den Vordergrund zuletzt entwerfen. Will man den Entwurf gleich nach der Natur ausführen, so bedient man sich dazu des Tuschs, oder höchstens der Aquarellfarben.

Von der Behandlung der Zeichnung mit schwarzer Kreide, von dem Tuschen, und der Aquarellmalerei.

Der Entwurf einer Landschaft, und die Uebungen, um sich im Nachzeichnen der Umriffe zu vervollkommen, geschehen am besten mit dem Bleystift, weil er die Umriffe sehr scharf und genau angiebt, und mit dem Gummi elasticum, s. g. Federharz sich leicht auslöschen läßt. Die Ausführung geschieht entweder so, daß man alle Gegenstände mit der Gestalt und Farbe vorstellt, welche sie in der Natur haben, oder so,

daß man bloß den Umriss nebst Licht und Schatten angiebt. Es ist nemlich oben gezeigt, daß die eigenthümliche Farbe aller Gegenstände durch die Beleuchtung noch einen Zusatz von Licht und Schattenfarbe erhält, welche von der Richtung und Stärke der Lichtstrahlen abhängt, und nur dieser soll bey der letzten Art der Ausführung ausgedrückt werden. Da die Farbe, der man sich hierbey bedient, die Schatten vorstellen soll, so darf es nie eine reine schöne Farbe seyn, z. B. blau, roth, gelb, sondern man muß dazu immer eine dunkle, schnutzige, der Schattenfarbe ähnliche Farbe wählen, nemlich braun oder schwarz.

Zu dieser letzten Gattung gehört *das Zeichnen mit schwarzer Kreide*. Man macht dabey die Linien eben so wie man sie auf dem Kupferstiche sieht, nur mit dem Unterschiede, daß man sie hier niemals scharf wie Federstriche, sondern so viel möglich auf die Weise macht, daß sie fein punktirt zu seyn scheinen, und daß man in den Schatten sich mehrerer Lagen von Linien über einander bedient. Die Zeichnung wird dadurch sanfter und angenehmer, wie der Kupferstich selbst, bey welchem der Kupferstecher nicht umhin kann, die Schatten durch scharfe von einander abgeforderte Linien auszudrücken. Diesem Verfahren ist aber ein anderes noch vorzuziehen, wo man auf die vorherbeschriebene Weise die Schatten mit Linien anlegt, diese aber nachher mit aufgerollten Löschpapier (Estompe) verreibt. Dadurch erhält man eine ebene Fläche, wie wenn man sie mit Tusch überlegt hätte. Mit diesem Überlegen fährt man fort, bis die Fläche dunkel genug ist, und gibt durch Linien die Ausführung. — Mehrere Lagen von Linien über einander müssen sich immer in spitzen,

nie in rechten Winkeln durchschneiden, wie man *Tab. XXII.* an dem alten Gemäuer und den Felsen im Mittelgrunde sieht. (Diese und die folgende letzte *Tab. XXIII.* sind nemlich dazu beygegeben, um mit Kreide darnach zu zeichnen, oder darnach zu tuschen.) Sollte man bey diesem Zeichnen mit Kreide in etwas gefehlt, oder die Lichter nicht genug ausgespart haben, so bediene man sich zum Auslöschen der Kreide lieber des alten Weißbrodtes oder Semmels, als des Federharzes, weil dadurch das Papier nicht so sehr angegriffen wird.

Hieher gehört auch das *Tuschen*, welches der Ausführung mit schwarzer Kreide vorzuziehen ist, weil man die Gegenstände sanfter und der Natur ähnlicher vorstellen kann, denn die Linien in den Schatten sind in der Natur nicht zu finden. Man nimmt dazu immer dunkle Farben, Chinesischen Tuschk, Sepia, Biester, auch Cölnische und Casselsche Erde. Alle diese Farben müssen, den Chin. Tuschk ausgenommen, vor dem Gebrauch erst fein gerieben, und mit Gummi arabicum vermischt werden. Sind nun die Umriffe mit Bleystift entworfen, so umzieht man sie entweder erst mit einer Feder, oder man überlegt gleich die Schattenflächen mit einer dünnen Lage Tuschk. Alle diese Farben müssen immer ganz dünne aufgetragen, und die dunkeln Schatten durch oft wiederholtes Überlegen hervorgebracht werden. Je dünner der Tuschk ist, den man gebraucht, desto feiner und sanfter wird auch das Ganze ausfallen. Man thut daher wohl, den Tuschk ganz dünn in einem Gefäß in hinlänglicher Menge zu bereiten, damit das Ganze eine gewisse Übereinstimmung der Schatten erhält.

Weit vollkommner ist freylich die Darstellung einer Landschaft durch das Coloriren in ihrer natürlichen Farbe, aber auch, wie man aus dem vorigen schon eingesehen haben wird, weit schwieriger wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit von Farben, die durch die Beleuchtung und den Widerschein entstehen. Das leichteste Verfahren besteht darin, daß man erst alle Schatten mit Tusch angiebt, und dann mit Wasserfarben so dünn darüber malt, daß die Unterlage von Tusch und das durchscheinende weiße Papier in den Farben die Veränderungen hervorbringen, welche sie in der Natur durch Licht und Schatten erleiden. Diese Art der Malerei, welche man *aquarell* nennt, ist sehr einfach in Rücksicht der Farbematerialien. Man braucht dabey nur zur blauen Farbe Indigo und Berlinerblau, zur rothen Zinnober und Lack, zur gelben Gummigutta und Ocker, welcher durch das Glühen dunkler und röthlich wird, zur braunen Cöl-nische Erde, Casselsche Erde, und terra Siena, letztere wird ge-brannt ebenfalls röthlich. — Ist die Landschaft ganz mit Tusch ausgeführt, jedoch etwas heller wie es sonst geschieht, so fängt man damit an, die Luft mit Berlinerblau und den Horizont mit Zinnober zu überlegen, welche beyde Farben mit Wasser so lange verdünnt werden müssen, bis sie der natürlichen Luftfarbe gleichen. Man wendet dabey die Landschaft um, und überlegt den Horizont mit Zinnober so weit, wie es die Tageszeit mit sich bringt. Darauf taucht man mit demselben Pinsel in die blaue Luftfarbe, vertreibt diese mit der rothen, und überlegt dann die ganze Luft. Die entfernten Berge unterlegt man ganz dünn mit Zinnober, und gibt ihnen denn die bläuliche Farbe mit Indigo mit etwas Lackroth versetzt. In der Ferne brauche man nie Gummigutta, sondern hellen Ocker, zu den Lich-

tern auf entfernten Ruinen, Felsen, Gebäuden und Bäumen Zinnober mit etwas hellen Ocker vermischt, und zum entfernten Grün hellen Ocker mit Indigo. Grün entsteht durch die Mischung von gelb und blau. Die Mannigfaltigkeit der Farbe ist hierbey aber zu groß, als daß man die Farben und die Verhältnisse der Mischung für jeden Fall bestimmen könnte. Im Vordergrunde nimmt man, um die höchsten Lichter hervorzubringen, Gummigutta und blau. Zur Mittelfarbe versetzt man das Blau mit Gummigutta, hellen, und dunkeln Ocker, und um die tiefsten Schatten auszudrücken, mit Cölnischer oder Casselscher Erde, welche überhaupt im Vordergrunde häufig gebraucht wird.

Die Malerei mit Deckfarben, welche mit Oel- oder Wasserfarben geschieht, und im letzten Falle *Guache-Malerei* heisst, erfordert ein besonderes weitläufiges Studium, und davon die Regeln anzugeben, liegt außer den Grenzen, welche ich mir bey Verfassung dieser Blätter gesetzt habe.

D r u c k f e h l e r.

- S. 2. Z. 5. statt Partien lies: Parteien.
- S. 7. Z. 4. v. u. statt Landschaftsmalerey lies: Landschaftsmalerei
- S. 15. Z. 7. v. u. statt Beyder lies: beyder
- S. 15. Z. 5. v. u. statt Eine lies: eine
- S. 22. Z. 6. statt Die Entf. — — welchen lies: Das Verfahren die Gröfse und Gestalt entfernter Körper zu bestimmen, welche
- S. 24. Z. 8. v. u. statt die Augenstrahlen lies: den Augenstrahl.
- S. 26. Z. 6. statt *gh* lies: *lm*
- S. 26. Z. 7. v. u. statt diese lies: dieselbe
- S. 29. Z. 11. statt *em* lies: *lm*, statt und: mit
- S. 29. Z. 13. statt *gemf* lies: *clmd*.
- S. 29. Z. 1. v. u. statt *denke* lies: denke
- S. 32. Z. 9. v. u. statt ist nicht lies: ist doch nicht
- S. 35. Z. 3. statt *l* lies: 1.
- S. 36. Z. 5. statt *abdfkp* lies: *abdfqrl*
- S. 36. Z. 3. v. u. statt werden lies: wird
- S. 37. Z. 12. Diese und die folgenden Nr. bis Tab. XIX. sind verdruckt.
- S. 38. statt Tab. VI. lies: Tab. VIII.
- S. 41. Z. 5. v. u. statt parallele Linie lies: parallelen Linien.
- S. 50. Z. 8. statt Tab. IX. lies: Tab. XIV.
- S. 50. Z. 2. v. u. statt Tab. III. lies: Tab. II.
- S. 51. Z. 6. statt *dk* lies: *dh*
- S. 51. Z. 6. statt *c* lies: *d*
- S. 52. Z. 10. statt er lies: sie
- S. 52. Z. 1. v. u. statt Tab. IV. lies: Tab. III.
- S. 53. Z. 9. statt *df* lies: *da*
- S. 53. Z. 15. statt Tab. IV. lies: Tab. III.
-

Eberlein, Christian Eberhard,

Theoretisch practische Anweisung Landschaften nach Kupferstichen, Gemälden,
und nach der Natur, zu zeichnen und zu colorieren mit 19 Kupfertafeln

Göttingen 1804

Coburg, Landesbibliothek -- B I 3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915110-6